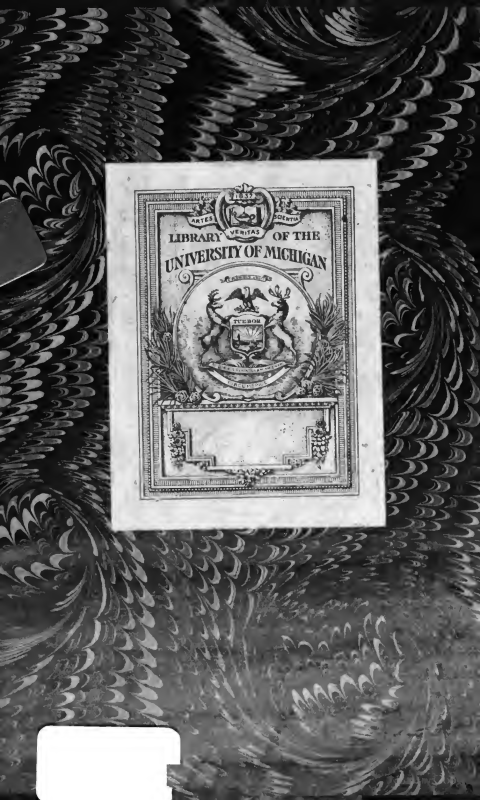
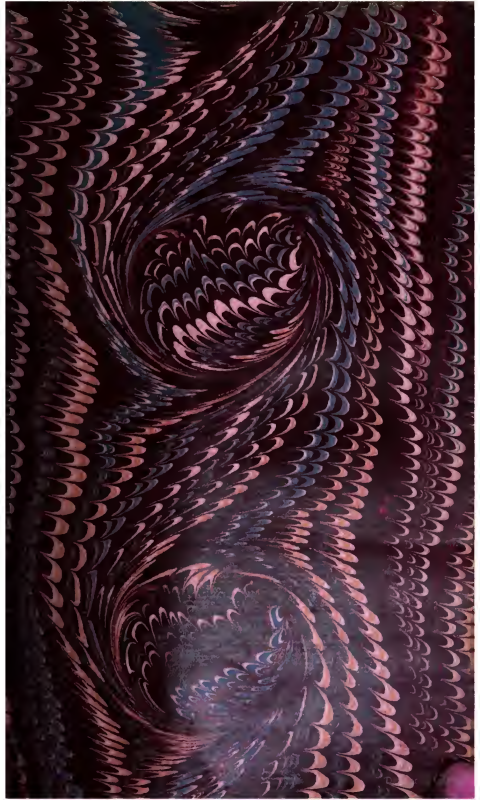

A 447992


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



HISTOIRE

DE L'ART GREC

AVANT PÉRICLÈS

DU MÊME AUTEUR

CAUSERIES SUR L'ART, 2e édition, 1 vol. in-12. 3 fr. 50.

PHIDIAS, drame antique, 2e édition, 1 vol. in-12. 3 fr. 50.

ÉLOGES d'Horace Vernet, de Meyerbeer, de Flandrin, in-8° à 1 fr.

L'ACROPOLE D'ATHÈNES, 2e édit., in-8°, avec planches. F. Didot. 10 fr.

LE PÉLOPONÈSE, in-8°. F. Didot. 10 fr.

LES MONNAIES D'ATHÈNES, in-4°, avec planches. Rollin. 40 fr.

FOUILLES A CARTHAGE, in-4°, avec planches. Klincksieck. 10 fr.

AUGUSTE, SA FAMILLE ET SES AMIS, 2e édit., 1 v. in-8°. Ml Lévy. 6 fr.

TIBÈRE ET L'HÉRITAGE D'AUGUSTE, 1 vol. in-8°. Michel Lévy. 6 fr.

Paris. — Imprimerie P.-A. Bourdier, Capiomont fils et Ce, 6, rue des Poitevins.

HISTOIRE

DE

L'ART GREC

AVANT PÉRICLÈS

PAR

M. BEULÉ, Charles Ernest, 1826-1874.

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS

1868

HISTOIRE

DE L'ART GREC

AVANT PÉRICLÈS

PREMIÈRE PARTIE

L'ARCHITECTURE

PREMIÈRE PARTIE

L'ARCHITECTURE

CHAPITRE I

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

LES ORIGINES ORIENTALES.

Il est impossible de marquer dans l'histoire l'époque où un art finit, l'époque où un autre art commence. Les liens qui unissent des peuples voisins et des civilisations contemporaines sont nombreux autant qu'invisibles : ils échappent à l'analyse de l'historien, qui en trouve les indices plus aisément qu'il n'en démontre l'existence.

Les Grecs, par mépris pour les autres nations ou par amour pour leur propre gloire, ont nié, en général, leur parenté avec l'Orient : ils se sont attribué toutes les inventions, tous les progrès; ils ont voulu être le principe de toutes choses et l'aurore même de l'humanité. Qu'ils aient été ou non de bonne foi, la postérité



ne les croit plus, aujourd'hui que l'archéologie a étendu ses découvertes au milieu des contrées qui semblaient ensevelies pour jamais dans l'oubli. Pour l'architecture, en particulier, nous apprenons, par la comparaison des monuments, que l'Égypte et l'Asie ont servi plus d'une fois de modèles aux artistes des temps primitifs. Les colonies et le commerce répandaient peu à peu dans les pays barbares l'expérience et les usages des pays plus avancés. On s'accorde, depuis les explorations nouvelles de la science, à trouver en Asie certains éléments qui ont constitué plus tard, sous l'influence du génie grec, l'ordre ionique; tandis qu'on reconnaît, en Égypte, des germes déjà développés et des applications déjà significatives de l'ordre dorique. Je ne parle point de l'ordre corinthien, né plus tard, à une époque de perfectionnement et de raffinement, et que l'on pourrait encore rattacher aux principes de la décoration égyptienne, qui emprunte tant de détails à la nature végétale.

Les monuments de la haute Asie et de l'Assyrie, qui fut en contact avec les Lydiens et les races de l'Asie Mineure, sont encore trop peu connus dans les détails de leur architecture, pour qu'on puisse établir des conclusions bien assurées. Les bas-reliefs, les ornements peints, l'ivoire sculpté, sont la principale source d'enseignements, mais une source non suffisante.

L'Égypte, au contraire, nous présente des édifices admirablement conservés et qui remontent, si l'on en croit les savants qui déchiffrent les hiéroglyphes,

à l'antiquité la plus haute. Tels sont les tombeaux de Beni-Hassan et cette remarquable façade où l'on a depuis longtemps salué le prototype du dorique grec.

Pour moi, j'avoue que les proportions de ce tombeau excitent mon étonnement. Ce ne sont point les proportions égyptiennes, ou du moins ce sont les proportions du siècle des Ptolémées. Je citerai encore un chapiteau d'Éléphantine, qui ne peut manquer de frapper tous ceux qui se souviennent des chapiteaux les plus archaïques de Corinthe, de Sélinonte et de Pæstum. Il n'est pas jusqu'aux imitations d'un jonc cinq fois roulé au-dessous du lobe, qui ne rappelle les filets du chapiteau grec.

Mais je ne m'arrêterai point à rechercher des comparaisons dont le résultat ne semble point très-fécond. Il est curieux de surprendre des imitations, des preuves d'une transition, de redresser l'histoire par les monuments et le témoignage des hommes par le témoignage de la pierre. Mais s'ensuivra-t-il que nous comprendrons mieux l'art grec et que nous en démêlerons mieux les principes? Je ne le pense pas. Les Grecs eux-mêmes auraient pu avouer hautement ce qu'ils avaient emprunté aux civilisations, leurs aînées; ils auraient pu établir la filiation des formes et des procédés, sans diminuer pour cela ou leur génie ou leur gloire : car si certains éléments d'architecture, si des combinaisons, des lignes, des germes d'ornementation leur viennent de l'Orient ou de l'Égypte, les principes nettement formulés, la science des propor-

tions, la beauté et l'unité de l'ensemble, le choix admirable des détails, le sentiment de la perfection entrevue, poursuivie, atteinte; en un mot, tout ce qui constitue la création, l'originalité vraie, le génie, tout cela n'en appartient pas moins aux Grecs. Le grand art européen commence avec eux.

Si fantastiques que nous paraissent les monuments de l'Inde ou de la Chine, si vastes et si riches qu'aient pu être les palais de l'Assyrie, si grandioses que soient les temples et les tombeaux de l'Égypte, immuables comme la théocratie religieuse qui a comprimé le pays pendant des milliers d'années, nous sentons que ces merveilles nous étonnent plus qu'elles ne nous touchent. La vie et l'avenir de l'art ne sont point là : comme les civilisations dont elles sont l'œuvre, ces créations doivent demeurer une lettre morte et une grandeur stérile.

Ni la question de race, ni la question de climat, ni la raison politique ne peuvent expliquer par quel divin privilége les Grecs ont eu cet esprit de clarté, d'initiative, de progrès militant, de tradition féconde, qui les a rendus dignes de servir de modèle à toutes les sociétés qui se sont succédé en Europe depuis deux mille ans. Les grands peuples ne s'expliquent pas plus que les grands hommes. Il est certain, toutefois, que les Grecs, en empruntant aux Orientaux tout ce qu'ils ont pu, les ont effacés, et, s'ils leur ont pris les éléments les plus notables de l'ordre dorique et de l'ordre ionique, ce sont eux qui ont constitué les ordres. En créant cette admirable et philosophique division des

beautés que l'architecture sait produire, ils ont marqué à leur sceau le patrimoine commun de l'antiquité; ils peuvent bien en revendiquer toute la gloire.

Une comparaison m'aidera à faire saisir ma pensée. La langue grecque ne s'est point formée seule : ses lois génératrices sont celles du sanscrit. Dira-t-on cependant qu'Homère ou que Platon procèdent des Indiens et leur doivent leur grandeur ? Dira-t-on que le Dante doit ses beautés à la littérature de Rome, parce que la langue qu'il a employée était une corruption du latin? De même les éléments, les formes, que l'architecture grecque a empruntés à l'architecture orientale, ce sont ses mots, c'est l'expression de ses idées; mais ses idées, sa puissance, son originalité, sont aussi incontestables que l'originalité de Platon ou d'Homère.

LE SIXIÈME SIÈCLE.

Ce que je disais tout à l'heure des difficultés de marquer une limite précise dans les arts, où tout n'est que transition et transformation insensible, doit expliquer l'embarras où se trouvent ceux qui veulent dire avec quelque vraisemblance : Ici commence l'art grec.

Les anciens habitants de la Grèce se sont bâti des demeures, des murs, des forteresses, mais uniquement pour pourvoir aux nécessités de la vie ou à leur sûreté. Le sentiment du beau n'a rien à voir dans les constructions massives que les Pélasges ont élevées pendant leurs mystérieuses migrations, non-seu-

lement dans la Grèce, mais dans l'Asie Mineure et l'Italie.

L'art, au temps d'Homère, est tout différent, et, autant que les descriptions du poëte peignent les objets, on sent une civilisation orientale. Les mœurs et l'industrie se sont formées au contact de l'Asie; le commerce, la navigation, la piraterie, ont concouru encore plus que la guerre de Troie à ce progrès, et, lorsque l'art se dégage au sixième siècle avant J.-C., nous le trouvons encore pénétré de traditions orientales. Les pyramides dont il reste des débris auprès d'Épidaure et d'Argos, les monuments de Mycènes, et surtout les débris de décoration qui ont été transportés de Mycènes au Musée britannique, les ruines les plus archaïques du reste de la Grèce, les tombeaux et les vases les plus anciens que ces tombeaux contiennent, les témoignages involontaires qui échappent aux auteurs grecs, tout nous démontre quel lien étroit unissait l'ancien art de la Grèce à l'art des Orientaux.

J'ai choisi le sixième siècle pour début de cette histoire, parce qu'alors, en effet, l'art fait un pas décisif : non-seulement il prend son essor, mais son essor est indépendant. L'état de la société, les événements, le développement d'un peuple qui grandit, nous expliquent alors clairement les causes de ce progrès.

Après de longs déchirements, les peuples si divers qui se partageaient la Grèce avaient trouvé leurs limites, leur constitution, leur équilibre. Les anciens habitants du pays, dépossédés ou opprimés par les Doriens, avaient reconquis leur force par l'agriculture,

le commerce, l'industrie. Ils voulaient leur part dans les affaires publiques; aidés de chefs puissants qu'ils laissèrent usurper la tyrannie, ils obtinrent des concessions capitales des aristocraties conquérantes ou les renversèrent. Le vieux moule social fut brisé, et une jeune société, ardente, désireuse d'essayer sa puissance, d'étendre sa richesse, de jouir de l'une et de l'autre, parut simultanément dans la plupart des villes grecques. Alors les législateurs dictent leurs sages lois; alors le droit des gens est reconnu et la sûreté des mers proclamée. Les jeux Olympiques et les fêtes nationales établissent des relations amicales entre des peuples qui ne s'étaient vus que les armes à la main. La population croît à la faveur du bien-être; des colonies s'élancent de toutes parts et vont répandre le nom et les idées grecques chez les barbares de la Thrace, de l'Italie et de la Sicile. Est-il besoin de marquer avec plus d'insistance ce qu'un tel mouvement a de favorable au développement et à l'indépendance de l'art?

En outre, les tyrans, qui se mirent partout à la tête des vaincus émancipés, voulurent signaler leur règne éphémère par de belles choses. Soit par goût du luxe et des jouissances, soit pour imiter les rois asiatiques, soit pour occuper leurs sujets et les appauvrir, ils entreprirent de grands travaux qui durent former promptement les architectes. Cypsélus et Périandre à Corinthe, Orthagoras et Clisthène à Sicyone, Polycrate à Samos, Phalaris à Agrigente, Théagène à Mégare, Lygdamis à Naxos, Pittacus à Lesbos, Pisistrate et

ses fils à Athènes, tous ces tyrans eurent le goût des arts, et, quelque motif secret qu'il faille chercher à ce goût, il n'en fut pas moins profitable au progrès du sixième siècle. Ceux qui s'indignent de voir l'art fleurir à la cour des despotes doivent prendre patience en attendant le siècle de Périclès. Au siècle de Pisistrate, les arts grandissent sous une tutelle despotique : au siècle de Périclès, ils atteindront leur divine perfection au sein de la liberté. Dans l'un et l'autre temps, Athènes fut, par sa position, un centre pour les peuples du monde ancien. La vie grecque était concentrée dans le sud de la Grèce et vers l'Orient : elle se retirait du Nord et de l'Occident, qui avaient été le siége de la vie héroïque et des royaumes chantés par Homère. Le golfe d'Athènes touchait à l'Argolide, au territoire de Corinthe, de Mégare, de Trézène : il joignait Égine et Salamine et poussait ses flots jusqu'aux pointes de la Laconie. Par terre, Athènes confinait à la Béotie : un détroit de quelques pas la séparait de l'Eubée : l'isthme de Corinthe la mettait en relations avec tout le Péloponèse. Pour la navigation également elle était un centre, qu'on vînt de l'isthme, qu'on fît le tour du Péloponèse, qu'on allât vers l'orient ou vers l'occident.

En outre, le génie plus humain et plus hospitalier des Athéniens leur avait fait accueillir dans le passé les races successivement dépossédées. Les Pélasges, les Héraclides, les Ioniens avaient tour à tour trouvé un asile dans cette pauvre Attique : aussi toutes les colonies ioniennes de l'Asie Mineure regardaient-elles Athènes comme leur mère patrie, et, quand le feu

sacré venait à s'éteindre dans leurs temples, c'était à Athènes, au prytanée d'Athènes, qu'on l'envoyait rallumer : symbole prophétique que les arts devaient plus tard réaliser.

En même temps, les relations politiques et les luttes elles-mêmes mettaient Athènes en contact avec les Doriens, de sorte qu'elle en vint, dans les arts comme dans les lettres, à un singulier esprit de conciliation, en réunissant les principes et les tendances opposées des deux races. Ainsi, ses mœurs tenaient également de l'austérité des Doriens et de l'élégance des Ioniens. Sur la scène athénienne, on devait chanter un jour les chœurs de Sophocle et d'Aristophane dans la langue des Doriens. C'est à Athènes que l'ordre dorique a trouvé son expression la plus parfaite, l'ordre ionique, sa grâce la plus exquise. En un mot, Athènes possédait par excellence, et cela dès le sixième siècle, ce génie d'assimilation qui constitue un centre : elle s'annonçait déjà comme la capitale future des arts.

PRINCIPES DE L'ORDRE DORIQUE.

L'architecture a été la mère, l'institutrice des autres branches de l'art. Dans la Grèce, où toutes les productions de l'esprit humain ont suivi le développement le plus naturel et le plus logique qui se puisse imaginer, l'architecture a grandi la première et présidé à la naissance et au progrès de la sculpture et de la peinture. Il y a même cette déduction merveilleuse : chacune des trois branches ne se produit qu'à son tour sur la scène antique et comme à son siècle. Au

siècle de Pisistrate, l'architecture seule est déjà florissante et voisine de la perfection ; au siècle de Périclès, la sculpture vient lui disputer la palme et prendre place à côté d'elle ; ce n'est qu'au siècle d'Alexandre que la peinture, la dernière née, et qui a été longtemps sous la tutelle de l'architecture, jette enfin son plus vif éclat.

Si l'on pose cette question : A quels caractères reconnaît-on chez un peuple que l'architecture n'est plus une industrie, mais un art ? tout le monde saura répondre que c'est lorsqu'elle crée, lorsque, au lieu d'entasser de la pierre, du bois, de la brique pour les besoins de la vie, elle produit des œuvres propres à satisfaire les besoins plus élevés de notre imagination et de notre goût. Mais si l'on demande ce que signifie le mot *créer*, peut-être sera-t-on plus embarrassé pour trouver une définition satisfaisante.

Je crois, en effet, que l'architecture est l'art créateur par excellence. Mais quel est le sens du mot *créateur ?* La sculpture et la peinture créent, mais en copiant : l'homme et la nature leur fournissent de constants modèles, parmi lesquels elles ne font que choisir ; même les beautés idéales qu'elles créent, elles en trouvent dans la nature tous les éléments et réunissent ce qui est disséminé. Quels sont les modèles de l'architecture ? que copie-t-elle ?

L'homme n'invente rien, il combine. Les monstres les plus fantastiques ne sont qu'une combinaison d'animaux et de formes connues, que l'on divise et que l'on réunit à plaisir. Dieu lui-même, l'idée la plus

puissante qui nous possède, l'idée innée par excellence, les plus grands peintres, Raphaël et Michel-Ange, n'ont pu lui donner une autre forme que celle de l'homme.

Aussi, dans le principe, l'homme a-t-il cherché les éléments de l'architecture dans la nature extérieure, organique ou inorganique, animée ou végétale. Les grottes ont fourni des modèles aux habitations, les collines (*tumuli*) aux tombeaux; les arbres, les monolithes ont donné l'idée du support isolé : tantôt on a fait porter l'édifice par des animaux, comme les Assyriens, tantôt par des hommes, comme les Égyptiens. Pour la décoration, les feuilles, les fleurs, les œufs dans leur coquille, les fruits dans leur enveloppe entr'ouverte, les perles, le lis marin, le lierre, la vigne, le palmier, l'acanthe, les flots de la mer, les offrandes suspendues autour des autels, les cornes de bélier, les bucrânes, les guirlandes, les boucliers, les tresses et les entrelas, les vases, tout a pu servir de motif. On vit bien, au siècle même de Périclès, un théâtre se bâtir sur le modèle de la tente du roi de Perse.

Cependant tout cela n'est rien encore : c'est un essai d'art, ce n'est pas de l'art; ce sont des matériaux de construction et des objets d'imitation. La plupart, cela est certain, n'ont point été inventés par les Grecs. Mais qu'ont fait les Grecs? Ils les ont transformés, dénaturés, transfigurés, de sorte qu'on n'y trouve plus qu'une lointaine assimilation; ils leur ont donné une forme abstraite, idéale, si bien que le point de départ échappe souvent et que le modèle original se

perd complétement de vue. Ce qui constitue proprement l'art, c'est l'intervention de l'esprit humain qui agit, réagit, remanie les éléments que lui fournit l'expérience, change les contours, les simplifie, les rend méconnaissables, en fait quelque chose de neuf, d'original, avec des lignes plus pures, des arrangements conventionnels, adaptés à la décoration, avec un sentiment exquis des exigences géométriques de l'architecture.

Il est impossible d'assister, même par l'analyse de l'imagination, au progrès à la fois latent et méthodique de ce travail d'assimilation et de transformation. Les architectes eux-mêmes l'oublièrent promptement, dès que les éléments eurent été choisis et les types arrêtés. Ils travaillaient sur ces types, et chaque perfectionnement, en les rapprochant de l'idéal, les éloignait de la nature. Bientôt l'architecture en vient à se servir à elle-même de modèle, à se copier elle-même ; c'est pourquoi, dans les temps modernes, on voit l'érudition tuer le génie, et les artistes, au lieu de chercher des motifs nouveaux d'imitation, copier servilement les siècles passés.

Les auteurs anciens qui ont écrit sur l'architecture avaient sans doute présent à l'esprit cet ordre d'idées, lorsqu'ils se sont plu à comparer les deux ordres essentiels de l'architecture à plates-bandes, l'ordre dorique et l'ordre ionique, aux deux sexes qui sont la grande division de l'humanité. Nous verrons plus tard comment il faut comprendre cette théorie et jusqu'à quel point on peut l'admettre.

Que le dorique soit ou non l'ordre mâle et l'ionique l'ordre femelle, nous ne considérons en ce moment que l'ordre dorique et nous rechercherons quel a pu être son principe. Des systèmes divers ont été soutenus : l'un veut que le rocher taillé et les piliers naturels ou façonnés, qui soutiennent les grottes ou les habitations creusées dans le roc, aient servi de modèle au temple grec ; l'autre rapporte aux conditions et aux améliorations successives de la construction en bois les principes doriques. J'avoue que j'adopte sans hésiter ce dernier système; le premier ne me semble guère justifié que par les temples druidiques et par les tombeaux de Beni-Hassan, qui remontent à une époque reculée, depuis laquelle l'art égyptien, comme l'art chinois, n'a fait que dégénérer.

Partout où il y a des arbres, les hommes ont dû commencer par bâtir en bois. Le bois est d'une exploitation autrement prompte et facile que la pierre. Dans oute l'étendue des pays où les races helléniques ont poussé leurs migrations, depuis l'Asie Mineure, pardessus la Thrace et la Macédoine, jusqu'au fond de la péninsule grecque, les forêts n'ont pas manqué. Nous voyons même les Étrusques, ce rameau de la race grecque, bâtir encore en bois, au temps d'Auguste, l'entablement et le faîte de leurs temples. Les Hellènes eux-mêmes maintiennent le plus souvent le bois dans les parties hautes de leurs édifices : les incendies souvent mentionnés et la tradition conservée par les basiliques chrétiennes nous l'attestent; seulement ils couvraient le bois d'un revêtement de terres cuites



peintes aussi souvent qu'ils le peignaient. L'ouvrage du duc de Luynes sur le temple de Métaponte ouvre des idées toutes nouvelles sur ce sujet.

Nous accusons les Grecs d'exercer à plaisir leur subtilité et de substituer des explications ingénieuses à la vérité. Le principe du bois servant de type à l'architecture en pierre a paru fournir des déductions si aisées et si bien enchaînées, qu'on n'y a parfois voulu voir qu'un jeu de leur imagination. Il semble cependant que cette logique devrait inspirer l'idée contraire et recommander singulièrement une théorie que nous trouvons, en outre, justifiée par l'histoire.

J'ouvre les auteurs, ceux-là mêmes qui ne se sont point occupés de l'architecture ou de l'art, et qui n'ont pu altérer les faits au profit de leur doctrine, et je suis frappé de voir construits en bois les plus anciens temples de la Grèce, ou ceux dont les débris étaient pieusement conservés par la religion.

Je ne dis rien du temple primitif de Junon Argienne, qu'on attribuait à Dorus, créateur fabuleux de l'ordre dorique. On reconnaît le procédé ordinaire des Grecs, qui, pour expliquer une origine ou une invention, supposent aussitôt un personnage dont le nom n'a de réel que son étymologie.

Mais lorsque Pausanias (V, 20) nous apprend qu'il a vu à Olympie, auprès du temple de Jupiter, une colonne en bois, débris de la maison d'Œnomaüs, ancien roi du pays, pourquoi ne pas admettre le témoignage de Pausanias? La colonne remontait-elle jusqu'à Œnomaüs? Le fait importe peu : ce qui est inté-

ressant, c'est que l'on conservait soigneusement, au second siècle de l'ère chrétienne, une colonne en bois, débris d'un antique édifice, vermoulue, tombant en morceaux, maintenue par des ligaments en fer et entourée par quatre colonnes plus modernes qu'on avait élevées pour soutenir le portique.

Peu de pays avaient, autant qu'Olympie, cette terre sacrée pour toute la Grèce, le respect du passé. On y conservait avec soin les monuments les plus propres à prouver l'antiquité des cérémonies et des fêtes. Aussi, lorsqu'un architecte, que les Éléens ne purent nommer à Pausanias (V, 16), rebâtit le temple de Junon, en pierre cette fois et d'ordre dorique, il dut épargner une des colonnes du temple primitif et l'employer à soutenir le posticum, partie couverte, où le bois, mieux protégé, ne craignait point le soleil ou la pluie. Cette colonne était en chêne, d'une grandeur médiocre, puisque le temple tout entier n'avait que 63 pieds grecs (20 m. 16 c.) de longueur.

De même, les habitants de Métaponte, colonie grecque dans le sud de l'Italie, montraient un temple de Junon dont les colonnes n'étaient autre chose que des ceps de vigne, d'une grosseur considérable, séculaires sans doute et tels que l'Italie en produit encore aujourd'hui (Pline, H. N., XIV, 2). Il est curieux de trouver ainsi le germe des colonnes tordues en spirales, que les Byzantins ont employées si volontiers. Je crois cependant que le modèle de ces colonnes torses fut le triple serpent enlacé que les Grecs avaient consacré à Delphes, et qui formait une véritable colonne sur

laquelle était placé le trépied d'or. Transportée à Constantinople, dans l'hippodrome où elle existe encore en partie, cette colonne dut inspirer les artistes des temps postérieurs. Ils oublièrent les serpents, motif primitif d'imitation, et ne gardèrent que le principe et les lignes : voilà encore un exemple du travail d'assimilation et d'abstraction dont je parlais tout à l'heure.

Près de Mantinée, se trouvait un temple de Neptune, construit tout entier en bois et formé de troncs de chêne entrelacés. On l'attribuait à des architectes qui appartiennent à la fable, Agamède et Trophonius. Mais le temple n'en existait pas moins, et Pausanias, qui n'avait aucun souci des théories sur l'architecture, nous raconte simplement qu'il l'a vu (VIII, 20). Les troncs de chêne étaient entrelacés à la façon des chalets suisses : rapprochement assez singulier, car Mantinée est une ville d'Arcadie, et l'Arcadie n'est point sans ressembler à la Suisse. Ses montagnes accumulées, ses ravins profonds, ses riantes vallées, son climat dur, ses pâtres aux mœurs simples et au chant harmonieux, ses bons soldats qui vendaient leur sang aux étrangers, son respect de l'hospitalité, sa fidélité au serment devant la cascade du Styx, son amour pour la liberté, bien des traits communs la font comparer involontairement à la Suisse.

Ce temple de Mantinée, d'une antiquité si respectable, fut sauvé de la destruction par l'empereur Adrien, qui s'était épris d'un goût très-vif pour l'archaïsme et les monuments primitifs. Il faut songer

que certains monuments de la Grèce avaient déjà huit ou neuf siècles d'existence au temps d'Adrien. Il fit bâtir un temple plus grand, qui entourait le temple en bois, et le contenait dans son enceinte; de même qu'à *Santa Maria degli Angeli*, auprès de Pérouse, la maison de la Vierge est enfermée dans une église.

Ainsi, les plus vieux temples que la Grèce eût conservés étaient en bois. L'histoire confirme par là le système d'interprétation que les auteurs, Vitruve le premier, appliquent à l'ordre dorique. Dans l'origine, en effet, la statue informe du dieu était placée dans le creux d'un arbre, dans quelque tronc d'un chêne séculaire qui servait de temple. Ainsi la statue de Jupiter à Dodone (Scol. de Sophocle, *Trachin.*, v. 1169); ainsi la statue de Diane à Orchomène. Cette dernière était placée sur un cèdre et s'appelait pour cette raison *Cédréatis* (Paus., VIII, 13). Une médaille de Myra en Lycie (*Revue numismatique*, 1849, p. 418, et de Witte, *Catalogue Greppo*, Pl. III, f. 1063) confirme cet usage. On voit une statue placée ainsi au sommet d'un arbre. Deux hommes, deux impies, portent la cognée sur cet arbre sacré, et deux serpents s'élancent du tronc pour les punir. Le chêne druidique chez nos ancêtres les Gaulois, le frêne chez les Scandinaves, ont été plus d'une fois rapprochés des arbres qui servaient de temples aux premiers Grecs.

Il est possible, dès lors, que la religion elle-même poussât les architectes dans cette voie d'assimilation et leur apprît à prendre le travail du bois comme but d'imitation. Si les âmes pieuses étaient



accoutumées à regarder les forêts vastes et silencieuses comme le temple de la Divinité, l'art sentait tout ce que les troncs droits et élancés des arbres, à travers lesquels la vue pénètre et se perd, avaient de pittoresque, de grand, d'architectural, et l'on entoura les temples d'un péristyle qui n'est qu'une forêt de colonnes.

Tout en acceptant les influences orientales qui allèrent toujours s'effaçant à mesure que l'art grec se développait, il faut chercher dans le génie hellénique, si indépendant, si créateur, si amoureux de la clarté, de la logique et de la tradition régulièrement constituée, les principes de l'architecture dorienne. Je ne nierai point que les constructeurs phéniciens fussent habiles à employer le bois et qu'ils aient pu, à leur tour, donner des leçons aux Grecs. Mais une fois la leçon reçue, le travail d'assimilation, la déduction des principes, l'unité, le perfectionnement des formes, tout se produira par l'effort spontané de l'esprit grec.

Le tronc d'arbre devient le type de la colonne ; mais bientôt le type sera transformé de telle sorte, qu'il ne gardera plus de commun que les conditions de solidité. Avant cette époque, toutefois, les premiers constructeurs remarquèrent que les arbres diminuaient de grosseur à mesure qu'ils s'éloignaient du sol ; les colonnes diminuèrent aussi en s'élevant, et, sur les plus beaux temples doriques, cette diminution devait rester, en perdant seulement ce qu'elle avait d'exagéré.

En équarrissant les troncs d'arbres, la hache avait produit des pans, une série de surfaces planes sur une surface circulaire. Ces pans furent coupés régulièrement, puis évidés, et servirent de modèle aux cannelures.

Les supports en bois qui portaient la toiture s'enfonçaient dans le sol : les colonnes posèrent sur le dallage, sans base, paraissant s'enfoncer dans le sol également.

Afin que les parties hautes eussent une assiette plus large et plus solide, en portant sur le sommet des piliers en bois, on avait dû élargir ce sommet, glisser une tablette carrée qui étendait la surface de soutien. Ce fut l'origine du chapiteau et du tailloir, qui satisfont aux conditions de solidité au moins autant qu'au besoin de décoration. Les poutres des architraves avaient des portées franches de support en support : il ne pouvait en être autrement pour la pierre ; mais, au-dessus des architraves, paraissaient les têtes des poutres qui formaient la charpente intérieure. Ces têtes de poutres devinrent le motif des triglyphes, et, pour que l'assimilation fût plus sensible, les gouttes des triglyphes rappelèrent les boulons en fer qui fixaient les têtes des poutres et les empêchaient de jouer.

Entre les triglyphes, un espace restait vide. Les récits des auteurs anciens nous le font bien sentir. Ainsi, dans *Iphigénie en Tauride*, Pylade engage Oreste à se glisser entre les triglyphes du temple de Diane, afin d'enlever la statue de la déesse. Oreste, à

son tour, raconte dans une autre tragédie (*Oreste*, v. 1366), qu'il s'est échappé en passant par les ouvertures des triglyphes. Agavé (*Bacchantes*, v. 1216) appelle son fils Penthée pour clouer entre les triglyphes une tête qu'elle croit être celle d'un lion, et qui est celle de son malheureux fils. Ces récits montrent comment étaient disposées les frises de beaucoup de petits temples, même au siècle d'Euripide. L'idée vint promptement, sur les temples périptères, de masquer cette ouverture inutile; ce fut l'origine des métopes. Les métopes sont de véritables planches, des panneaux glissés à coulisse entre les triglyphes. On y peignit des ornements : le jour où on les fit en marbre, on y sculpta des bas-reliefs; mais toujours le marbre resta une simple plaque, un panneau glissé à coulisses.

Parlerai-je du fronton, qui est la figure, la représentation manifeste du toit et de ses deux pentes? La construction de la couverture ne rappelle-t-elle pas les dispositions d'un édifice en bois? Les chevrons, les clous eux-mêmes, sont marqués d'une façon conventionnelle sur la pierre et demeurent comme nécessaires à ce système général d'architecture figurée, si claire, si bien déduite, si faite pour nous présenter les images les plus nettes de la solidité, de l'assemblage et de la durée.

Je connais peu de monuments plus propres que les tombeaux de la Lycie à nous faire reconnaître, d'une manière sensible et comme palpable, comment l'application du principe de la construction en bois explique toutes les dispositions de l'ordre dorique.

Des traditions recueillies par Hérodote et par Strabon nous montrent, en Lycie, une colonie crétoise, conduite par un frère de Minos, et une colonie athénienne conduite par Lycus, qui donna son nom au pays. De plus, voisins de la Carie et des îles où s'était établie une vaste migration dorienne, les Lyciens avaient beaucoup emprunté aux Doriens. Hérodote dit que leurs mœurs et leurs costumes étaient un mélange des mœurs et des costumes de la Crète et de la Carie, pays doriens s'il en fut. L'influence athénienne ne se fit sentir que très-tard, au moment où les Athéniens étaient maîtres de la mer. Alors peut-être fut propagée, par intérêt politique, la fable de Lycus.

Il n'est point besoin de longs commentaires pour démontrer comment les tombeaux lyciens ont pour principe de construction l'assemblage du bois, quoiqu'ils soient taillés dans les rochers de Patara, de Xanthus, de Cadyanda, de Myra, d'Antiphellus. Les dessins que contiennent les ouvrages de MM. Texier et Fellows auront plus d'éloquence que toutes les démonstrations.

Un des types les plus communs représente, comme soutiens essentiels de l'édifice, des solives, de fortes poutres quadrangulaires en bois. Ces poutres, tantôt sont verticales, afin de soutenir la couverture (ce sont alors les poteaux), tantôt horizontales, afin de maintenir les poteaux et de servir aux parois (ce sont les traverses). Les traverses horizontales s'engagent les unes dans les autres, à leur extrémité, par un système de mortaises; on voit la tête des poutres paraître sur la façade et sur les côtés. Sur les pa-

rois sont figurés des panneaux, panneaux en planches, que la pierre copie exactement, sans moulures, sans autre appareil qu'une série de plans qui se coupent à angle droit, travail de menuiserie par excellence. Parfois, ce qui est plus rare, les traverses sont unies entre elles par des chevrons, et l'on a poussé la délicatesse d'imitation jusqu'à reproduire sur le rocher ces chevrons eux-mêmes. La poutre qui sert de base forme un bec; on dirait une anse destinée à enlever cette cabane, cette *arche*, car l'on ne peut s'empêcher de songer aux traditions bibliques.

Au-dessus du monument ainsi disposé, il faut une toiture; non-seulement la toiture est figurée, mais le plafond intérieur de l'édifice est accusé de la manière la plus claire. Le plafond est formé, non point de poutres, mais de troncs d'arbres, de rondins juxtaposés qui s'avancent en saillie de façon à protéger les murs et à former une véritable corniche. On aperçoit la suite non interrompue de ces rondins, qui sont censés traverser l'intérieur et vont paraître sur l'autre façade. Au-dessus de cette corniche, on aura tantôt un toit plat, avec une pente insensible pour l'écoulement des eaux; tantôt un toit à double pente, qui se figure alors sur la façade par un fronton; tantôt, et c'est là une des particularités des tombeaux lyciens, un toit bombé comme un couvercle et affectant une forme ogivale.

On ne peut que s'étonner de trouver, au milieu de poutres rectangulaires, des troncs d'arbres avec leur forme naturelle, c'est-à-dire ronds. Aussi, sur d'autres

monuments, ces rondins sont-ils mis en harmonie avec la construction générale. On les voit équarris à leur tour, et ils deviennent des denticules, avec un léger espacement.

C'est là, en effet, le point de départ des denticules, et il est assez remarquable qu'on ait continué d'attacher aux corniches à denticules une idée funéraire, peut-être parce qu'on était accoutumé à les voir partout sur les tombeaux de l'Asie Mineure. Ce ne fut que plus tard que l'ordre corinthien les adopta pour les édifices de tous genres. Même dans un des temples d'Athènes, dans l'Érechthéion, au-dessus des belles cariatides qui forment la petite tribune annexée au temple, on remarque une corniche à denticules, et c'est une des raisons les plus décisives pour placer dans cette tribune le tombeau de Cécrops et la regarder comme un monument funéraire.

Je viens de dire qu'un certain nombre de tombeaux lyciens avaient un toit, une sorte de couvercle de forme ogivale. Les deux arcs de l'ogive sont très-nets et ne prêtent pas à la moindre équivoque ; du reste, les exemples en sont pour cela trop fréquents.

Ce couvercle ogival se continue sur toute la longueur du monument avec sa pente convexe, formée par des ais, des traverses, qui viennent se présenter sous la pente du fronton et se terminer par de véritables mutules.

On pourrait comparer ce curieux type à un coffre de bois retenu par des liernes, par des poutres transversales; mais je préfère l'assimilation à une ca-

rène de vaisseau renversée, parce que, au sommet du toit ogival, règne une crête, sur toute la longueur, qui imite l'arête saillante d'une quille de vaisseau. Cette crête, en se terminant sur la façade, est couronnée, en guise d'acrotères, par des cornes et des oreilles de taureau. Or, Hérodote, dans le dénombrement des troupes de Xerxès, cite un peuple de l'Asie Mineure, dont le nom est malheureusement effacé dans le manuscrit. « Les guerriers, dit-il, avaient des « casques en airain, et le sommet de ces casques « était surmonté d'oreilles et de cornes de bœuf également en airain. » Peut-être le nom du peuple qu'il faut restituer est-il le nom des Lyciens, car l'historien grec ajoute que ces mêmes guerriers portaient à la main deux épieux fabriqués en Lycie (VII, 76).

Par conséquent, le casque, emblème du guerrier valeureux, aurait-il été représenté au sommet des tombeaux, de même que le turban est sculpté et peint au sommet des stèles qui sont plantées sur les sépultures des Turcs? Faut-il supposer encore qu'une partie du bucrâne, du squelette de la tête de bœuf, aurait été suspendue après les sacrifices comme offrande funéraire? Du reste, je dois m'en rapporter à l'unique spécimen publié par M. Fellows dans son ouvrage sur la Lycie. S'il est vrai que, conduit par le texte d'Hérodote, il ait interprété l'acrotère quelque peu effacé qui surmontait ce tombeau, et qui rappelle les acrotères des tombeaux phrygiens avec un croissant et trois globules dans l'intérieur du croissant, l'interpré-

tation est bien ingénieuse. De même que le tombeau des Lyciens était l'image de leur demeure, de même un brave guerrier avait pour symbole, comme couronnement de son tombeau, l'ornement qui surmontait son casque dans des batailles. Ainsi l'architecture emprunte ses éléments de décoration à la vie réelle, à des objets qu'elle copie d'abord et qu'elle présentera ensuite d'une façon plus abstraite.

Cette réflexion nous ramène naturellement aux principes de l'architecture dorique, qui me semblent avoir présidé à la conception des tombeaux lyciens. Je n'ignore point que M. Fellows, qui a beaucoup étudié la Lycie et qui même y a découvert, par des fouilles justement célèbres, des monuments d'une importance capitale, attribue les tombeaux lyciens à l'influence du génie ionien et de l'art ionique. Mais je ne puis que combattre cette opinion. Qu'y a-t-il d'ionique, en effet? Des ornements, si l'on veut les denticules, et encore les denticules sont en réalité de véritables triglyphes; ce sont les poutres, les rondins équarris à leurs extrémités, qui, après avoir formé le plafond intérieur, viennent se présenter au-dessus de l'architrave et former à la fois les frises et les corniches, de même que les triglyphes sont les têtes des poutres qui forment le plafond du temple et traversent le temple dans toute son étendue.

Mais cette idée d'imiter la construction en bois, de donner au rocher l'aspect d'une cabane ou d'une carène, d'accuser toute la charpente intérieure et extérieure, de rendre avec clarté, avec une sim-

plicité logique et naïve tous les membres de l'architecture, tout ce qui est sa force, sa constitution, son corps, voilà assurément le principe dorien. Car il faut bien remarquer qu'il n'y a point de vains ornements, qu'il n'y a que de la construction. Des poutres, des traverses, des rondins, des mortaises, des panneaux, des ligatures, des clous dans les panneaux, voilà tout ce qu'on observe. Les ornements viendront à des époques plus raffinées; mais, sur les tombeaux que je crois les plus anciens, il n'y a point d'ornements, il n'y a que les membres, les parties essentielles de l'architecture, les éléments constitutifs de la construction en bois, rendus sur la pierre de manière à faire illusion. Le principe de l'ionique, au contraire, nous le verrons plus tard, est d'effacer les saillies de la charpente, de dissimuler les os, la musculature, les attaches, d'empêcher les parties intérieures de se figurer au dehors. L'ionique efface les souvenirs du bois, type primitif, pour répandre sur les monuments des lignes douces et continues, des ornements qui ne sont que de fantaisie et n'ont rien de logique, rien de solidaire avec l'architecture elle-même. Plus de triglyphes, ni de métopes, ni de mutules; les architraves sont divisées en plusieurs plans, les tailloirs des chapiteaux amincis. On ne cherche que des formes plus arrondies et plus élastiques. Je ne crains point de l'affirmer hautement : les tombeaux lyciens doivent être rattachés à l'ordre dorique. Alors même que les Lyciens auraient ignoré l'ordre dorique, leur architecture n'en procède pas moins du même principe.

Mais l'histoire ne s'oppose point à de telles conclusions. Non-seulement les colonies qui se fixèrent en Lycie étaient doriennes, puisqu'elles venaient de Crète, île occupée en partie par les Doriens; mais la Carie, siége de l'émigration dorienne en Asie, était le pays limitrophe de la Lycie, et Hérodote nous dit expressément que les mœurs et les costumes des Lyciens étaient un mélange des mœurs et des costumes de la Carie et de la Crète. Rien de plus naturel, par conséquent, que l'introduction de l'art dorien.

Seulement, il ne faut point prendre ce mot d'art dans un sens trop étendu ni trop complet. C'est moins l'art lui-même qui a présidé au travail de ces tombeaux qu'un principe, le principe de l'art dorique, c'est-à-dire l'imitation du bois. Les monuments lyciens, en effet, ont peu d'importance; ils ne prêtent guère aux proportions, qui sont l'essence et l'âme de l'architecture. Plus tard, on ajoutera des sculptures sur le soubassement, dans les panneaux, sur le couvercle bombé, où l'on voit quelquefois Bellérophon dans un char à quatre chevaux, tuant la Chimère. Au temps des Romains, on ajoutera même, en guise de gargouilles, des lions qui s'avancent aux quatre angles des couvercles, engagés à mi-corps, tendant les pattes en avant, et l'on inventera des motifs, des ajustements tout à fait contraires au style lycien. Mais les tombeaux de l'époque primitive, et je les crois très-anciens, bien que rien n'en marque la date, n'ont pour eux qu'une grande simplicité, une application logique et naïve de la réalité.

Je le répète, comme exécution, c'est à peine de l'art; l'imitation est trop directe, trop servile, il n'y a point assez d'abstraction, de création, d'originalité; mais, comme principes, il faut reconnaître les principes de l'art dorique.

Je suis même tenté d'aller plus loin, et je me demande si cette copie de la cabane, de la hutte, n'est point précieuse pour l'histoire : si les antiques tribus de la grande famille indo-européenne qui passèrent d'Asie en Thrace et dans les îles, de Thrace en Grèce, qui revinrent sur leurs pas, se poussant, se repoussant tour à tour, comme les flots d'une mer agitée, je me demande si ces antiques tribus, qui dépossédèrent peu à peu les Pélasges, n'avaient point des cabanes en bois à peu près pareilles aux cabanes de la Lycie. Les Pélasges étaient des constructeurs en pierre par excellence; leurs œuvres se retrouvent encore partout où ils ont demeuré; elles se retrouvent innombrables et sont éternelles par leur solidité. Les tribus helléniques, au contraire, longtemps nomades, errantes, qui s'avançaient vers l'Occident par des marches et des migrations successives, construisaient en bois des demeures faciles à porter ou faciles à refaire. Le bois fut le principe de leur architecture. Au siècle de Périclès, les Athéniens avaient, dans la campagne, des demeures construites en bois, et, au commencement de la guerre du Péloponèse, ils apportèrent dans la ville les poutres et les planches dont leurs cabanes étaient formées. Les monuments lyciens nous offriraient une image singulièrement réduite, mais

fidèle, de ces anciennes demeures des tribus helléniques. Si l'on dit que c'est impossible, que de telles constructions seraient inhabitables, je signalerai, dans le livre de M. Fellows, les demeures que se construisent encore aujourd'hui les habitants du pays. Elles ont avec les tombeaux anciens une ressemblance qu'il est impossible de méconnaître.

Assurément, la vue des tombeaux au milieu desquels ils vivaient a dû soutenir la tradition parmi les habitants modernes de la Lycie. Ils avaient là des modèles qu'ils copient encore après tant de siècles; mais on ne peut dire que des cabanes semblables aux tombeaux lyciens fussent inhabitables, puisqu'on les habite de nos jours.

L'ÉCHELLE DES PROPORTIONS.

Ce qui constitue la supériorité de l'architecture grecque, ce ne sont point ses plans, simples, subordonnés directement aux besoins de l'homme ; ce ne sont point ses détails, peu nombreux, peu variés, se reproduisant par tradition et uniquement destinés à faire valoir les moulures et les formes générales du monument ; son essence, son génie propre, ce sont les *proportions*. Vous lui déroberez ses plans, ses colonnes, ses frises, ses corniches, ses plafonds, ses détails : vous ne lui déroberez point ses proportions.

Il n'est point à craindre que personne confonde le mot *proportion* et le mot *dimension*, c'est-à-dire la grandeur absolue et la grandeur relative, la grandeur idéale et la grandeur matérielle. L'excellence de l'ar-



chitecture grecque, du temple grec, qui est le type le plus parfait de l'art et sa formule suprême, consiste dans les proportions. Les artistes anciens ont poussé à un degré inimitable ce sentiment des rapports entre les divers membres de l'architecture, de l'harmonie de toutes les parties d'un édifice entre elles, harmonie qui seule constitue l'unité.

Cette idée des proportions et de l'unité, où l'homme la puise-t-il ? Où en trouve-t-il le modèle, si ce n'est en lui-même ? Après avoir emprunté les éléments d'imitation à la nature, organique ou inorganique, il assemble ces éléments, il construit, en prenant la création pour exemple. Les proportions sont empruntées à l'homme qui se fait la mesure de toutes choses, et rapporte tout à lui. Le monument deviendra un être, qui n'est qu'un, avec des membres tous nécessaires, avec une relation, avec une solidarité entre ces divers membres. Le temple est un être qui vit, capable également de se développer ou de se réduire : qu'il soit grand, qu'il soit petit, toutes ses parties, jusqu'aux éléments les plus délicats de la décoration, grandissent ou diminuent également.

Vitruve disait qu'un temple devait avoir les proportions et les rapports de l'homme bien fait. Aussi les architectes mesuraient-ils leurs temples comme les sculpteurs mesuraient leurs statues : le module était pour eux ce que la tête était pour l'école de Polyclète et de Lysippe, si curieuse des proportions. Les anciens allaient plus loin encore, lorsqu'ils introduisaient dans l'architecture la distinction des sexes, le principe

masculin et le principe féminin. Le dorique, simple, puissant, d'une austère nudité, leur semblait l'opposé de l'ionique, élégant, frêle, efféminé, avec ses bases ornées comme une chaussure de femme, ses colonnes élancées, ses cannelures imitant les plis d'une robe, son gorgerin semblable à un collier, son chapiteau où l'on retrouvait les boucles d'une chevelure et les perles qui se mêlaient à la coiffure. Vitruve allait jusqu'à trouver dans l'ordre corinthien, plus délicat encore, une image de la jeune vierge.

Que les critiques grecs des temps plus récents aient exagéré cette assimilation et l'aient poussée à son dernier raffinement, c'était inévitable. Mais l'idée première de l'assimilation, ils ne l'ont point inventée : elle est naturelle, elle appartient à l'homme. Nous voyons de même, dans la formation des langues, un sexe attribué à toutes choses et aux objets inanimés; les abstractions elles-mêmes sont mâles ou femelles, tant il est vrai que l'homme rapporte tout à lui.

Le temple était donc un être soumis aux lois qui régissent la nature humaine. En retrouvant une de ses parties seulement, on peut deviner quelle était la dimension, le style, la proportion de ses autres parties, de même qu'un sculpteur, étant donné un fragment de statue, dit la proportion de cette statue, de même qu'un naturaliste, étant donné un ossement fossile, reconstruit un monstre antédiluvien. En peut-on dire autant des monuments indiens, égyptiens, assyriens, gothiques? Non, certes, et c'est par là que se mani-

feste le côté créateur du génie grec. Cicéron disait que si l'on bâtissait un temple dans l'Olympe, où il ne pleut pas, il faudrait que ce temple fût également couronné d'un toit et d'un fronton, tant il lui paraissait impossible de mutiler cet être admirablement construit qu'on appelait un temple : en séparer une seule partie, c'était le déshonorer, c'était le détruire.

L'architecture grecque est-elle arrivée d'un seul coup, par l'effort d'un seul homme, à une telle unité? Personne ne le croira, et Dorus, cet inventeur supposé de l'ordre dorique, ne sera jamais, à nos yeux, qu'un mythe. Mais il est remarquable que, sur les plus anciens temples, on trouve déjà tous les principes clairement accusés et les proportions établies. Ces proportions sont loin d'être irréprochables, elles s'amélioreront avec les progrès de l'art; elles existent toutefois, et, si les formules ne sont point arrêtées, la conception de l'ensemble est nette et l'unité complète. Comment cette unité, au lieu de demeurer le privilége de quelques talents et de disparaître avec eux, s'est-elle transmise, développée jusqu'à une idéale perfection? Il suffit de prononcer un seul mot pour que tout soit expliqué, un mot qui résume l'esprit grec, qui nous livre le secret de sa puissance et de sa clarté incomparable ; ce mot, c'est la *tradition.*

Dans l'architecture surtout, la tradition suivie, fidèle, patiente, est nécessaire ; les Grecs l'ont admirablement compris. Les principes et les procédés se transmettent comme une héritage sacré. L'art s'avance pas à pas, sans écarts, sans révoltes, sans un fatal souci de l'ori-

ginalité, par le développement le plus simple, le plus logique que jamais l'humanité ait présenté. Faire comme le maître, le copier, refaire son œuvre, était le premier sentiment des artistes; ils s'emparaient ainsi de tout le patrimoine du passé et profitaient de l'expérience des générations qui les avaient précédés. Après avoir fait comme le maître, on s'efforçait non pas de faire *autrement*, ce qui est une cause d'anarchie dans l'art moderne, mais de faire *mieux*, et, en suivant la voie tracée, d'aller un peu plus loin. Un architecte inventait-il une forme plus heureuse, une proportion plus belle, tous aussitôt l'imitaient, et la tradition avançait. C'est pourquoi tous les monuments du même temps, en Grèce, ont un air de famille si frappant : à quelques détails près, on les dirait du même architecte, tant l'artiste était peu préoccupé de sa personnalité et s'associait au mouvement général. Tous les temples, à mesure qu'on passe d'âge en âge, dénotent les mêmes progrès et montrent les mêmes proportions.

Il faut dire que les Grecs avaient de l'art l'intelligence la plus juste : ils savaient que les œuvres de l'homme ne durent que par la forme, et que la pensée la plus belle n'est rien, si l'expression qui la traduit n'est pas plus belle encore. Ils acceptaient donc un motif simple, un plan naïf qui se répétait sans cesse, parce que les mêmes besoins étaient toujours répétés ; mais ils appliquaient leur science et toute leur industrie à l'exécution, attachant une importance capitale aux détails techniques. Cest par l'exécution que le Parthé-

non est un chef-d'œuvre; car son plan est le plan de tous les temples grecs, et l'on y chercherait en vain quelque idée que n'aient point eue les architectes des autres pays.

De même que les grands siècles littéraires ont pour le style un culte qui est leur plus forte inspiration, de même les architectes anciens ont assuré à l'art une perfection qui ne sera jamais surpassée, par le respect de la matière et le soin infini de l'exécution. Un artiste de Naxos a-t-il inventé les couvre-joints, c'est-à-dire l'art de protéger les joints de la toiture par des tuiles en marbre de Paros, on lui élève une statue, et la Grèce entière s'empare de sa découverte. En toutes choses, la passion de la forme et la recherche des procédés qui permettent de l'obtenir aussi parfaite que possible, est le fond du génie grec. Les raisins de Zeuxis et le rideau de Parrhasius, ces fables charmantes qui nous font sourire d'ordinaire, ont, à mes yeux, une portée plus haute : je n'y crois point, mais elles me montrent jusqu'où les artistes souhaitaient de pousser le fini d'exécution.

L'esprit moderne est en opposition directe avec l'esprit antique. Les anciens faisaient passer la forme avant tout : nous faisons passer avant tout la pensée. Il s'ensuit que les idées ayant besoin d'être toujours neuves, nous renions précipitamment nos maîtres; au contraire, la forme ayant besoin d'être toujours plus belle, les Grecs s'attachaient à apprendre les secrets de leurs instituteurs, pour ne les dépasser qu'après les avoir copiés. De là, chez eux, la grandeur de

la tradition, que je comparerais à un large fleuve qui coule à travers les pays les plus divers, sans changer la couleur ni le goût de ses eaux, mais qui en augmente le volume et la beauté.

Grâce à la fermeté de la tradition dans l'architecture grecque, nous pouvons aujourd'hui reconstruire son histoire, malgré le silence des auteurs, malgré la nuit profonde qui environne la plupart des monuments encore debout. L'ordre dorique, en particulier, qui est le type constitutif et dont les autres ordres ne sont qu'une dérivation, l'ordre dorique se raconte lui-même avec une suite qui n'étonnera personne. Pesant d'abord, court de proportions, décoré sobrement et peint de tons austères, il passe, par une progression lente, à sa perfection juste, à une grandeur pleine de fermeté, à une richesse pleine de mesure, à des couleurs éclatantes à la fois et harmonieuses; puis franchissant cette limite, il atteint des proportions plus élancées, recherche la délicatesse, change sa force en élégance et s'achemine vers la décadence. Non-seulement le dorique du siècle de Pisistrate se distingue du dorique du siècle de Périclès et du siècle d'Alexandre, mais dans chaque époque il y a des nuances et comme une transition continue : c'est par là que s'établit l'enchaînement historique, si rares que soient les ruines que nous a léguées l'antiquité.

L'échelle des proportions nous fournit donc une méthode vraiment scientifique, qui supplée au témoignage des hommes par le témoignage de la pierre. L'étude des monuments est réglée par la suc-

cession des nuances qui les distinguent : ils se classent eux-mêmes, et ce n'est point la critique qui crée un ordre factice. Quand un texte ou une inscription ne nous donne point une date précise, il est évident que les ruines ne nous la peuvent apprendre, mais elles indiquent leur époque à quelques années près. Supposez réunis un certain nombre d'hommes d'âge différent, depuis la première adolescence jusqu'à la vieillesse, vous ne devinerez point avec exactitude le nombre de leurs années; mais, d'après leur développement, leur caractère extérieur, leur état de croissance ou de défaillance, de faiblesse ou de force, vous les classerez par rang d'âge et vous ne vous tromperez que sur des distances très-rapprochées. Ainsi pour les temples grecs, sans pouvoir déterminer leur date, on les classe par ordre chronologique selon leurs proportions, leurs détails, leur physionomie. Nous avons des points de repère, des monuments dont l'époque est connue, par exemple le vieux Parthénon, détruit par les Perses, le Parthénon d'Ictinus, le temple de Thésée, bâti sous Cimon, le temple de Jupiter Olympien à Agrigente, arrêté par le siége des Carthaginois. Non-seulement nous pouvons apprécier quelles modifications l'art a subies entre ces diverses limites, mais nous sommes autorisés à reporter avant les guerres médiques les temples dont les proportions plus puissantes ne sont point exemptes d'une certaine pesanteur, et à placer après le gouvernement de Périclès les temples plus élancés et plus grêles que le Parthénon ou les Propylées.

Nous n'essayerons donc point de fixer des dates à tous les monuments que nous étudierons, mais seulement de les classer, en laissant flotter quelquefois leur époque, comme on laisse flotter les grandes époques de l'histoire d'Égypte, où les dynasties et les règnes s'enchaînent, sans qu'on puisse encore les fixer sur le grand cadre de la chronologie.

Par exemple, si l'on considère la hauteur des colonnes par rapport à leur diamètre, le diamètre de la base étant pris pour module, on reconnaît que les colonnes des plus anciens temples n'ont que quatre fois leur diamètre en hauteur; puis elles ont quatre diamètres 1/2, cinq diamètres, cinq diamètres 1/2, six diamètres : on aurait une progression continue, si tous les monuments de la Grèce subsistaient; progression réglée par la succession des années.

Les entablements suivent le progrès inverse, c'est-à-dire qu'à mesure que les colonnes sont d'une proportion plus élancée, les entablements diminuent, afin d'être moins pesants et d'un rapport harmonieux.

Les formes sont une autre indication qui vient toujours confirmer le témoignage des proportions. Prenez la partie caractéristique et la plus notable parmi les formes des temples doriques, le chapiteau, vous reconnaîtrez comment, avec les années, le galbe du chapiteau se transforme, aplati d'abord, refouillé sous lui-même, puis se redressant peu à peu, à mesure que le sommet de la colonne est moins étranglé, finissant par offrir une ligne d'une fermeté admirable, en même temps que le contour a je ne sais quelle volupté plas-

tique, présentant un des jets les plus simples et les plus sublimes du sentiment architectural. Les chapiteaux de Corinthe, de Pæstum, d'Égine, du Parthénon, si on les rapproche l'un de l'autre, marquent bien les jalons principaux de cette série de perfectionnements et de nuances.

Ce qui prouve combien les architectes grecs attachaient d'importance aux proportions, c'est qu'ils ont écrit sur leur art ; bien plus, ils ont commenté leurs propres monuments. Ainsi, Théodore de Samos avait décrit le grand temple de Junon qu'il avait bâti; Chersiphron et Métagène, leur temple de Diane d'Éphèse; Polyclète, aussi habile architecte que grand sculpteur, qui construisit le théâtre d'Épidaure tant admiré des anciens, Polyclète avait composé un traité sur les *symétries*, c'est-à-dire sur les proportions, où l'architecture devait tenir autant de place que la sculpture. Ictinus avait fait un ouvrage sur le Parthénon, et je n'ai pas besoin de dire quelle perte irréparable est la perte de ce précieux manuscrit.

Qu'on ne s'étonne pas de voir les architectes des anciennes époques écrire sur leur art : ils avaient la forte éducation, le sens réfléchi, les aptitudes variées, la fécondité inépuisable qui sont le privilége des créateurs et qui se remarquent également pendant la Renaissance italienne. Rhœcus et Théodore de Samos étaient en même temps architectes et sculpteurs : Mandroclès de Milet, Bupalus de Chio étaient peintres dès qu'ils cessaient de bâtir; Gitiadas, à Sparte, n'était pas seulement architecte et sculpteur, il était

poëte, et après avoir élevé un temple à Minerve et fondu sa statue, il célébrait la déesse par ses vers. L'architecture avait le pas, dans les premiers temps, sur les autres branches de l'art qu'elle inspirait et qu'elle dirigeait. Je crois qu'à toutes les époques cette direction n'aurait rien que de salutaire, mais à condition que les architectes fussent universels, comme ils l'étaient aux belles époques de l'art.

Vitruve, décrivant les qualités d'un bon architecte, voulait qu'il possédât la théorie aussi bien que la pratique, qu'il fût dessinateur, géomètre, qu'il eût étudié la perspective, la philosophie, cette science du raisonnement, la musique, qui laisse je ne sais quelle soif secrète d'harmonie; il voulait qu'il eût une teinture de médecine, afin de pourvoir à la salubrité des villes et des habitations dont il choisissait l'emplacement; d'astronomie, pour bien connaître les conditions atmosphériques; de jurisprudence, pour les questions de propriété, de voisinage, de servitudes. Après tant d'exigences, on comprend le mot de Platon, qui dit que rien n'était plus rare en Grèce qu'un bon architecte. Aussi, dès les anciens temps, les architectes voyaient-ils leur gloire se répandre de toutes parts : on les appelait de bien loin; on les accueillait avec des honneurs et des récompenses, tels que les Grecs seuls ont su en prodiguer aux artistes de talent. Eupalinus était appelé de Mégare à Samos, pour construire le magnifique canal qui était réputé une des merveilles du monde; Spintharus de Corinthe était mandé par les Amphictyons de Delphes pour reconstruire le

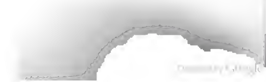
temple d'Apollon ; Chersiphron de Gnosse bâtissait le temple colossal des Éphésiens; Théodore de Samos était mandé à Sparte et y tenait école; les architectes qui avaient élevé les temples de Pæstum (Posidonia) étaient appelés par les Phocéens pour fonder la ville de Vélia.

Les monuments du sixième siècle méritent donc une étude sérieuse, et j'espère montrer qu'alors l'architecture atteignit une grandeur qui ne laissait rien à inventer au siècle de Périclès, mais qui n'atteignit pas cette beauté suprême, cette fleur de perfection, ce sentiment divin qui sont le sceau des chefs-d'œuvre. Du moins les monuments du sixième siècle arrivèrent-ils jusqu'à cette limite : c'est dire quelle place considérable doit leur être réservée dans l'histoire de l'art.

Je prévois une objection qui serait assez grave si je la laissais sans réponse. On me demandera peut-être si l'échelle des proportions et le progrès des formes n'est point une chimère et une indication trompeuse. L'art et la tradition se développèrent-ils également dans toutes les parties de la Grèce? Les colonies lointaines de la Sicile et de la Grande-Grèce n'étaient-elles point en arrière du mouvement général? Le goût provincial n'altérait-il point le caractère de l'art, tout en l'empruntant à la métropole? N'y avait-il pas, comme aujourd'hui, des centres privilégiés, des capitales où se concentrait le génie? Les architectes des villes de moindre importance égalaient-ils les architectes des villes de premier ordre?

J'ai peur que, dans les temps pour lesquels l'histoire est si avare de renseignements, nous ne nous figurions le monde grec plus isolé, plus inactif, plus stérile qu'il ne l'était. L'histoire nous parle de guerres, de grands événements; mais dit-elle les relations de chaque peuple, les voyages, les échanges, le commerce constant de marchandises et d'idées? Elle nous montre les flottes qui traversent quatre ou cinq fois par siècle la Méditerranée, ce lac du monde ancien, et portent de grandes expéditions; mais nous montre-t-elle ces innombrables barques qui portent d'audacieux navigateurs, des marchands intéressés, et qui sont comme les liens innombrables et invisibles qui relient tous les points de la Grèce et répandent la civilisation et les arts? Aujourd'hui même, l'histoire compte-t-elle les cinq mille bâtiments de commerce de cette pauvre petite Grèce, si peu apparente auprès des grandes puissances, qui n'a pas de marine de guerre, qui n'a pas une seule frégate, mais qui donne trente mille marins au commerce, tandis que la France, cette puissance maritime si formidable auprès de la Grèce, en compte à peine le double? L'histoire raconte les événements, les guerres et le plus souvent les malheurs des peuples; elle ne dit point leur vie de chaque jour.

Il ne faut donc pas jeter çà et là, sur quelques villes et sur quelques colonies de la Grèce, un regard de complaisance et laisser dans l'ombre, en dehors du mouvement et du progrès, tous les autres peuples. Souvent même les colonies devancèrent dans les arts



leurs métropoles, parce que, dès le premier jour, elles furent commerçantes, bientôt riches et éclairées, puis amollies par le bien-être. Il est vrai qu'elles furent éphémères comme ces arbres transplantés qui n'ont que de faibles racines et que l'orage renverse sans effort. La mer n'isolait point les villes grecques, elle les unissait : c'était leur grande route, et la tradition, également répandue, ne laissait point les tendances locales altérer le goût.

Les poëtes naissent partout, à Céos comme à Sparte, à Lesbos comme à Athènes, en Sicile comme en Asie. Nous demandons-nous, quand il s'agit de poésie, quand les œuvres sont là, qui ne permettent ni les vaines suppositions ni l'erreur, nous demandons-nous quelle a été l'influence de la localité, du goût provincial? Non, mais tout en remarquant certains centres privilégiés, nous sentons alors la vraie et saine unité du génie grec qui a pu, en revêtant des formes diverses, en parlant des dialectes différents, en cédant à des tendances opposées, se développer cependant avec autant de rapidité que d'éclat, se développer partout, de sorte que la vie intellectuelle était répandue, partagée, commune, autant que les intérêts et les peuples étaient divisés. C'est un des plus singuliers caractères de l'histoire grecque : l'hostilité des villes n'était point un obstacle aux échanges des écoles, à la rivalité amicale des artistes, rivalité qui provoquait et stimulait si vivement le progrès.

Nous remarquerons en Europe, aujourd'hui que les communications sont presque instantanées, combien

les peuples de race et de langues différentes, ennemis pendant des siècles, ont cependant les uns avec les autres une facile communauté d'idées. Les systèmes philosophiques et littéraires, les styles de peinture et de sculpture, la renaissance ou la décadence de l'art se propagent avec autant de promptitude que d'ensemble. La Méditerranée était pour la race grecque ce que sont pour nous les chemins de fer. Déjà il en était de même au seizième siècle. Il n'est pas plus étonnant de voir Zeuxis, né en Italie, vivre à Athènes, travailler pour Agrigente, que de voir Raphaël d'Urbin à Florence et à Rome, le Bernin à Paris, le Guide à Naples, le Primatice à Fontainebleau. Au seizième siècle, Rome demandait de grands et d'illustres architectes : — à qui? — aux petites villes du nord de l'Italie, et je ne crois pas que Bramante apportât dans la capitale de Léon X des routines arriérées et un goût provincial.

Nous verrons donc, dès le sixième siècle, les belles eaux de la Méditerranée sillonnées par d'innombrables vaisseaux. Cinquante lieues de terre ferme établissaient peut-être, entre deux États ou deux provinces, des relations rares et peu importantes; mais toutes ces villes grecques si bien situées, toutes ces colonies assises au bord de la mer, si riches, si enivrées de leur rapide puissance, ne voulaient point rester en arrière de leurs métropoles : les ruines sont demeurées pour nous attester leur splendeur. Syracuse ne paraît-elle pas aujourd'hui autrement grande, autrement ornée que Corinthe, qui l'avait fondée? Pæstum fut bâtie par les Trézéniens, accueillis d'abord à Sy-

baris, puis chassés. Que reste-t-il de Trézène? tandis que tout le monde sait combien de monuments imposants a conservés Pæstum. Quel sujet d'étonnement fut pour la science moderne la découverte de fabriques de vases magnifiques dans des petites villes isolées et, pour ainsi dire, perdues de l'Italie, soit à Nola, soit à Vulci; vases innombrables, couverts de compositions et de dessins du style grec le plus pur, qui ne le cèdent en rien à ceux de Corinthe ni d'Athènes, qu'ils ont d'abord copiés! Je ne sais si les fabriques athéniennes ont produit des vases plus parfaits que la fabrique d'Agrigente. Chercherons-nous là les travers et les lenteurs du goût provincial? Les sculptures de la Lycie, qui sont aujourd'hui au Musée Britannique, de la Lycie, pays perdu, barbare, où l'on ne parlait même pas la langue grecque, mais où pénétrait le commerce grec, ne sont-elles pas dignes de l'école attique et ne respirent-elles pas les plus belles traditions de l'art? Enfin, car je pourrais multiplier les exemples, n'oublions pas qu'une colonie égarée sur les côtes d'Afrique, Cyrène, nous a fourni (était-ce une importation? je le veux bien, c'est une preuve de plus), nous a fourni une partie des charmants vases, des figures en terre cuite, qui remplissent une des salles de notre Louvre.

Aussi pouvons-nous sans crainte poursuivre nos études de pays en pays, classer par ordre de chronologie, d'âge et de beauté, les monuments dispersés sur la surface des terres classiques, démêler et renouer, autant qu'il est possible, la chaîne des traditions. La

Grèce, qu'elle soit en Italie ou en Asie, en Sicile ou en Afrique, dans les îles ou au fond de la mer Noire, la Grèce est toujours la Grèce; c'est un corps aux cent bras, comme ce Titan dont parle la fable, mais dans ce corps tout entier circule le même sang : je ne veux pas dire que tous les Grecs ont été animés d'un égal génie (le génie est le privilége de si peu de peuples comme de si peu d'individus!) mais au moins ils ont été animés du même goût.

CHAPITRE II

CORINTHE, DELPHES, SYRACUSE.

LE TEMPLE DE CORINTHE.

Il y a un grand charme à visiter des lieux célèbres l'histoire à la main et à étudier les édifices qui ont survécu au temps. Leurs ruines sont encore aujourd'hui le plus bel héritage de la Grèce, la parure d'un pays qui n'a point besoin de parure, mais où les monuments de l'art complètent les beautés de la nature, au point qu'ils semblent leur donner la poésie et la vie.

Le temple qui doit nous occuper le premier est le temple de Corinthe : d'abord parce que c'est le temple dont les proportions et le style accusent l'antiquité la plus reculée; ensuite parce que Corinthe est la ville où l'architecture s'est développée avec le plus de rapidité. Je ne parle pas de l'ordre corinthien, qui ne se produisit que plus tard, mais de l'ordre dorique, qui, de bonne heure, fut en honneur chez les Doriens de Corinthe et reçut chez eux de notables accroissements. C'est là que les frontons furent, pour la première fois, décorés de terres cuites, ainsi que les bords du toit et

les sommets du temple. On dit que, de toutes les branches de l'art, l'architecture, avec ses dispendieuses constructions, est celle qui donne la plus juste mesure de la prospérité d'un peuple. Or, aucun peuple dans toute la Grèce, et cela bien avant le siècle où nous enfermons nos études, aucun peuple n'atteignit un aussi haut degré de prospérité que les Corinthiens. Déjà Homère donne à Corinthe le titre d'opulente (*Iliade*, II, v. 570), qui lui restera attaché durant toute son histoire et qui la désignera à la feinte colère, c'est-à-dire à la cupidité des Romains. La conquête des Doriens interrompt à peine un développement que les nouveaux maîtres avaient intérêt à favoriser, puisqu'ils en profitaient. Aristocratie avide, ils établissaient simplement sur le commerce des droits qui faisaient affluer l'or dans leurs palais. Pleins de mépris pour le reste des citoyens, ils ne s'alliaient qu'entre eux ; c'était Venise, moins le Livre d'or. Ils étaient deux cents, et avaient établi une sorte de royauté annuelle : de sorte que chacun possédait le pouvoir à son tour et le possédait tout entier.

Mais pendant ce temps, la race éolienne, la race conquise, grandissait et sentait sa force. La richesse, le bien-être éveillent bientôt le besoin de liberté, ou du moins le désir d'un pouvoir plus modéré. Le peuple préféra un seul maître à deux cents tyrans : ce maître fut Cypsélus.

Cypsélus ne s'appliqua, dès le premier jour, qu'à réformer les mœurs, qu'à appauvrir son peuple : il s'attaqua à la richesse, comme à une source de pré-

coce corruption. Cette politique fut continuée par Périandre, son fils, Périandre, le rival de Solon, un des sept sages de la Grèce. Sa pensée constante fut d'arrêter le luxe et la corruption. En même temps qu'il dirigeait les esprits vers un but plus élevé que le commerce, vers les combats, vers la gloire, il construisait de nombreux vaisseaux, s'illustrait par ses victoires et saisissait tous les prétextes de guerre.

A l'intérieur, au contraire, il poursuivait l'oisiveté et la mollesse, défendait d'acheter un trop grand nombre d'esclaves (les Corinthiens en eurent plus tard jusqu'à quatre-cent soixante mille); il forçait les propriétaires à quitter la ville, à demeurer dans leurs terres, à présider à leur culture; il instituait un tribunal de vieillards chargés de veiller à ce que personne ne dépensât plus que son revenu; — il paraît qu'en cela, comme en bien des choses, les anciens nous avaient devancés.

Mais quelle que soit la puissance d'un souverain, quelque populaires que soient ses lois les plus sévères, il ne force point la civilisation, la richesse, la corruption même à rebrousser chemin; il ne renverse point la destinée d'un peuple; c'est à peine s'il en suspend quelques années le cours. La destinée de Corinthe, c'était d'être grande par le commerce, c'était d'être riche. Or, le secret de cette destinée, c'est la position de Corinthe.

Placée sur un isthme qui unissait les deux moitiés de la Grèce, Corinthe était le lien de ces deux contrées, la clef du commerce; les Grecs eux-mêmes l'appelaient



les Entraves de la Grèce. Dans le principe, les échanges entre le Péloponèse et le Nord se faisaient par terre. Les droits qu'on payait en traversant l'isthme, un système de douanes auquel il fallait bien se soumettre, voilà la source des premiers revenus de Corinthe. On se dirigeait vers l'isthme, comme le font aujourd'hui les bateaux à vapeur du Lloyd autrichien, et l'on transportait, ou bien la charge des bâtiments, ou bien les bâtiments eux-mêmes, par un système de machines, d'une mer à l'autre. Corinthe devint ainsi l'entrepôt des marchandises de l'Asie et de l'Italie; l'isthme fut un pont jeté entre l'Adriatique et l'Archipel, entre la mer de Sicile et la mer d'Ionie.

Dans de telles conditions, une ville ne pouvait refuser sa destinée; elle ne pouvait repousser la fortune qui se présentait d'elle-même. Corinthe fut commerçante, riche, avec les excès qu'entraîne à sa suite la richesse. Le luxe, les plaisirs, la mollesse, les vices brillants qui perdirent les grandes cités commerçantes de l'antiquité, et Tyr et Sybaris, on les trouve à Corinthe; on les trouve dans une ville éminemment grecque, dans une métropole, dans une cité dorienne, c'est-à-dire qui sera toujours maintenue par un sage gouvernement, par les principes conservateurs de la race dorienne et par d'habiles politiques dont le commerce avait été l'école. Le propre du génie grec, c'est de garder la mesure même (ce que je vais dire n'est point un paradoxe), même dans ses excès. La mollesse des Corinthiens ne les empêchera point de soutenir de longues guerres. Ils n'aiment point les camps — ils

payeront des mercenaires. Ils craignent de manier la rame et de conquérir ces mains calleuses que les Athéniens montraient avec orgueil et qu'Aristophane louait si fort ; — ils empliront leurs galères de rameurs recrutés dans les pays voisins. Grâce à ces faciles sacrifices, qui ne sont que des sacrifices d'argent, ils supporteront avec plus de persévérance que Sparte elle-même, cette longue et désastreuse guerre du Péloponèse qui doit aboutir à la prise d'Athènes.

D'ailleurs, ces riches Corinthiens, ces parvenus, ils ressemblent aux nobles Vénitiens, aux nobles Génois, aux Médicis, des marchands sur le trône. Ils aiment le beau, ils encouragent les arts, et, au sein d'une oisiveté intelligente et épicurienne, ils dirigent un peuple d'artisans et d'artistes. Ce sont là des passions qui maintiennent les âmes, qui ne leur permettent pas de descendre plus bas qu'une corruption élégante et qui les sauvent de la dégradation. Peuple aimable, en effet, plein de goût, hospitalier, aimé plutôt qu'envié par le reste de la Grèce, qu'attirait l'appât du gain, des belles choses, des plaisirs, et, s'il faut l'avouer, des voluptés ; il lui manqua, pour être grand, le malheur qui éprouve et fortifie, il lui manqua un amour plus vif de la gloire, de la gloire, mot si cher à toute âme grecque.

Le temple de Corinthe est situé au pied de l'Acropole, sur le penchant même de cette puissante citadelle, non loin de la fontaine Pirène. Il ne reste plus que sept colonnes du péristyle : cinq ont conservé leur architrave ; une autre n'a plus que son chapiteau.

Quand Spon et Wheler visitèrent la Grèce, en 1676, il y avait encore douze colonnes debout : une des douze colonnes appartenait même au posticum, ainsi que l'indiquait un léger degré sur lequel elle posait. Car les portiques du pronaos et du posticum sont exhaussés d'ordinaire d'un degré au-dessus du sol du péristyle. Au temps de Stuart, c'est-à-dire quatre-vingt-dix ans plus tard, ce temple était dans le même état.

En 1785, quand Meyer passa à Corinthe, la colonne du posticum avait disparu. En 1795, dix ans après, Hawkins trouva le temple dans l'état où il est aujourd'hui. Les Turcs avaient détruit les colonnes qui les gênaient et conservé seulement celles qui servaient à soutenir leurs maisons : car ils s'étaient bâti des demeures, en prenant pour appui le temple qui garde de tristes traces de ce voisinage.

Il est possible de restaurer le temple par la pensée avec six colonnes sur la façade, treize sur les longs côtés. Sa largeur était de soixante pieds; il surpassait donc en grandeur le temple d'Égine, celui de Phigalie et le Théséion d'Athènes. La frise est donnée par l'architrave sur laquelle les gouttes sont figurées, suivant l'usage. Ces gouttes indiquent la dimension et la disposition des triglyphes. On supposera naturellement des frontons, avec les terres cuites, œuvre de Dibutade, et les antéfixes qui décorent le toit. C'était une invention de l'artiste corinthien, si l'on en croit le témoignage des Corinthiens eux-mêmes. Puisqu'il y avait un posticum, il faut établir, comme pendant néces-

saire, un pronaos, ce qui nous donne une cella et un opisthodome. L'orientation doit guider pour déterminer quel est le portique du pronaos, quel est le portique du posticum. De même, pour décider quelles colonnes appartiennent à la façade ou à l'un des longs côtés, il convient de considérer non-seulement l'orientation, mais le joint de l'architrave sur la colonne d'angle. On sait que, pour les colonnes d'angle, les Grecs ne faisaient point tomber le joint des architraves sur l'angle des façades principales, mais bien sur les façades latérales. La raison en est bien simple, et déjà ce principe est appliqué au temple de Corinthe.

Les ruines ont un aspect de force, de puissance, et surtout de pesanteur qui surprend au premier coup d'œil. Les colonnes, en effet, n'ont même pas en hauteur quatre fois leur diamètre : leur diamètre à la base est de cinq pieds et demi; leur hauteur est de vingt pieds. Ce sont les proportions les plus courtes que montre l'art grec. Les fûts sont monolithes, ce qui atteste un art moins confiant en lui-même, qui n'osa employer les tambours et composer sa colonne par sections.

La colonne d'angle est plus rapprochée que les autres : nous voyons donc déjà appliqué ce principe qui sera maintenu au beau siècle, mais un peu atténué. La colonne d'angle sera toujours un peu plus forte que les autres, parce que, étant baignée d'air de toutes parts, elle paraîtrait plus petite par la perspective aérienne : peut-être aussi voulait-on donner aux supports une plus grande apparence de force dans les angles,

où la poussée devait s'exercer. Mais ce n'était là qu'une délicatesse de déduction et de logique. Vitruve veut que la colonne d'angle soit plus grosse d'un cinquantième, ce qui n'ajoute rien à la solidité, mais suffit pour prévenir les jeux de perspective.

On observe encore des restes de stuc sur la pierre. Par conséquent, en choisissant des monolithes, on n'avait point songé à la décoration, mais cédé à la timidité. Qu'importaient les joints des tambours, puisqu'ils devaient disparaître sous le stuc?

Chaque colonne comporte vingt cannelures; quelquefois le vieux dorique n'en a que seize. Le chapiteau est écrasé, sa courbe rentre sous elle-même; sa saillie, au-dessus de la colonne, est exagérée, parce que l'amincissement du sommet de la colonne est lui-même exagéré. Vu d'en bas, le lobe du chapiteau avait trop d'importance et paraissait nu. C'est pourquoi on l'orna de filets. Plus tard, quand le col de la colonne se renflera, quand le galbe du chapiteau se redressera, ces filets descendront plus bas et viendront orner le gorgerin.

Les colonnes sont renflées d'une façon très-sensible; c'est l'*entasis*, qui demeurera comme un principe d'élasticité, de courbe harmonieuse, même sur les colonnes du Parthénon.

L'architrave est pesante. Il faut remarquer que les gouttes ne tiennent pas à l'architrave, mais qu'elles s'en détachent, étant des morceaux travaillés séparément. Furent-elles ajoutées à une époque postérieure? Était-ce une économie de temps et de matière? Voilà

ce que je ne puis dire. On remarque la même particularité sur le larmier du temple de Phigalie, où les gouttes étaient en marbre blanc.

Lorsqu'on arrive devant les ruines du temple, l'effet en est incertain et l'on est surtout frappé de sa pesanteur. Mais si l'on oublie un instant les admirables ruines d'Athènes, on ne peut s'empêcher de reconnaître un caractère de force, de solidité imposante qui constitue une certaine grandeur. L'examen des détails empêche d'ailleurs de remonter à une époque trop reculée. Si l'on ne trouve pas le fini d'exécution, la précision exquise d'appareil des temps plus récents, il faut songer que le type, s'il est déjà complet, n'est pas parfait; il faut laisser quelque chose au progrès. Le stuc recouvrait d'ailleurs le grain inégal de la pierre et offrait sans doute plus de finesse. Les monuments de Sélinonte et d'Agrigente nous en fourniraient la preuve. Le stuc fait nécessairement supposer l'application de couleurs qui ont disparu.

A quelle divinité ce temple était-il consacré? A Minerve Chalinitis ou à Junon Bunéenne? On peut hésiter entre ces deux attributions, que suggère la lecture de Pausanias. Quant à décider si le monument est du temps de Cypsélus ou des Bacchiades, c'est ce dont je me garderai. Car, dans notre système de classification, vouloir préciser les dates serait une chimère : je dirai seulement que ce temple, par ses proportions et des lois de construction, paraît le plus ancien temple qui soit demeuré debout sur le sol de la Grèce.

Sa situation est magnifique ; mais pour goûter tous

les avantages, toutes les beautés de la position de Corinthe, il faut monter au sommet de l'Acropole, c'est-à-dire de la ville haute, car tel est le sens exact de ce mot. En effet, dans les temps où les invasions et les attaques des pirates étaient si fréquentes, les cités naissantes de la Grèce s'établissaient sur les hauteurs; c'étaient des refuges plutôt que des villes. L'Acrocorinthe est bien autre chose qu'une colline, c'est une montagne de 1,800 pieds de haut, qui semble formée d'un seul rocher, escarpée, taillée par la nature comme par une main puissante, et teinte de chaudes couleurs.

Au sommet de cette montagne, qu'on distingue même d'Athènes, s'élevait le temple de Vénus, au-dessous duquel jaillissait et jaillit encore la fontaine Pirène, célèbre parmi les poëtes par le volume et la fraîcheur de ses eaux, où le cheval Pégase se désaltérait quand Bellérophon le saisit. Aussi Euripide fait-il dire à Bellérophon, dans le prologue d'une de ses tragédies, malheureusement perdue :

« Je viens de l'Acrocorinthe, montagne arrosée
« d'eau de toutes parts, demeure sacrée de Vénus. »

Je me souviens d'être monté à l'Acrocorinthe par une de ces matinées du mois de juin, déjà si chaudes en Grèce. Le soleil répandait sur les montagnes et sur les deux mers une lumière à la fois pénétrante et limpide, tellement transparente que la vue saisissait les détails les plus lointains, défiant les horizons eux-mêmes qui se dérobaient par leur courbe naturelle. A cette heure, l'air n'est agité par aucune brise; il est

si pur, si subtil, que les bruits mourants de la plaine montent jusqu'à vous; on distingue la clochette des béliers et le chant plaintif des laboureurs. Aussi, le regard domine-t-il sans peine les lieux les plus remarquables de la Grèce, les lieux auxquels s'attachent les noms les plus poétiques.

Au pied de la montagne, c'est l'isthme cher à Neptune, théâtre des fêtes et des jeux qui rassemblaient toute la Grèce. Il semble à peine séparer les deux mers dont les beaux flots viennent mourir sur ses rives opposés. C'est bien, selon l'expression de Pindare, un pont jeté sur l'abîme. D'un côté, s'étend le golfe de Corinthe, étroit, découpé par des promontoires sans nombre, resserré au point qu'on dirait un immense fleuve, si un fleuve pouvait égaler l'azur et le calme de ses eaux. Au nord, le Parnasse, l'Hélicon, qui dressent leurs sommets dont toutes les neiges ne sont point encore fondues; le Cithéron, où le pâtre corinthien recueillit Œdipe enfant. Au sud, la riche plaine de Sicyone, que couronne le lointain Cyllène : plus au sud, le défilé de Némée, qui conduit à Mycènes, la ville d'Agamemnon; à l'orient, le golfe Saronique, le golfe d'Athènes, les roches Scyroniennes, encore redoutées des voyageurs, l'île d'Égine, aimée des arts, Salamine, nom glorieux, Athènes, enfin, Athènes, assise à gauche de l'Hymette et derrière laquelle le mont Pentélique s'élève doucement, comme un fronton de temple. Plus loin encore, le cap Sunium, et ce temple en marbre d'où Minerve étendait son bras protecteur sur les flottes athéniennes.

Pour des âmes plus viriles que celles des Corinthiens, combien un tel spectacle était propre à enflammer l'ambition! Quel désir naturel de posséder tant de contrées qu'ils embrassaient du regard! Mais ils aimaient mieux en goûter mollement les charmes, au chant des courtisanes, dont la procession venait, couronnée de fleurs, adorer Vénus. L'antiquité nommait Corinthe *les Entraves de la Grèce*. Un peuple doué d'un génie belliqueux et grandement épris de la gloire, eût fait une vérité de cette métaphore géographique. Mais Corinthe fut au-dessous de sa fortune. Homère l'appelait déjà *l'opulente :* elle est restée Corinthe l'opulente. Ce sera son nom dans l'histoire.

LE TEMPLE DE DELPHES.

Quoique nous ne devions reconstruire l'histoire des temples doriques qu'à l'aide de l'échelle des proportions, nous aurions mauvaise grâce à accuser toujours le silence de l'histoire; car c'est elle qui va nous livrer en ce moment un des fils de la tradition, et qui nous permettra de suivre les architectes corinthiens en dehors de leur pays. En quittant Corinthe, nous retrouverons son influence et le progrès qu'elle avait imprimé à l'art dans d'autres villes : à Delphes, qui appelle un architecte corinthien, Spintharus, pour construire son temple d'Apollon; à Syracuse, colonie corinthienne, fondée au siècle de Cypsélus et dont les plus anciens monuments furent bâtis par des architectes partis de Corinthe.

Dirigeons-nous d'abord vers Delphes, bien que le temple de Spintharus n'ait été construit que dans la seconde moitié du sixième siècle. Mais, comme ses ruines n'ont point encore été rendues à la science par des fouilles dont le succès serait cependant certain, comme nous ne pouvons en parler que d'après les récits des voyageurs grecs, il vaut mieux rappeler en quelques mots son histoire, et réserver toute notre attention pour les temples de Syracuse, qui existent et qui réclameront des études plus techniques et nécessairement plus arides.

Nous partons de Corinthe, nous nous embarquons au port Léchée, doublons le promontoire sur lequel s'élevait le temple de Junon Acræa, laissons à droite ce repli profond du golfe de Corinthe que les anciens appelaient la mer des Alcyons, longeons les côtes de la Béotie et le mont Hélicon, cher aux Muses, où chantent encore aujourd'hui d'innombrables rossignols. Nous sommes à Cirrha qui n'est plus, depuis la guerre Sacrée, que le port de Delphes. Nous prenons terre, en nous dirigeant vers le Parnasse, afin de remonter la vallée du fleuve Pleistos, à l'ombre de magnifiques oliviers qu'il ne faut point comparer aux maigres oliviers de la Provence, mais plutôt aux oliviers de Tivoli. Ce sont de grands arbres au tronc séculaire, au pied desquels de constantes irrigations entretiennent une humidité féconde : leurs feuilles, dont le dessous est gris et comme argenté, se détachent légèrement sur le ciel si pâle, si transparent de la Grèce. Bientôt nous sommes à l'entrée d'un ravin immense du Par-

nasse : à gauche s'élèvent les deux sommets célébrés par les poëtes.

A l'endroit même où s'arrête la vaste fissure qui sépare ces deux sommets, sur le flanc escarpé de la montagne, on aperçoit un village placé sur une étroite terrasse, disposé en forme de théâtre, dominé par des rochers à pic, aux couleurs éclatantes et en même temps d'un aspect sévère. C'est là, à la place de ce village qui s'appelle Kastri, c'est là qu'était Delphes ; et afin que notre imagination ne craigne point de se former de ce site une idée trop grandiose, afin qu'elle se repose sur d'exactes proportions, il faut se rappeler que le Parnasse, couronné de neige pendant huit mois de l'année, est haut d'environ sept mille pieds.

Il serait hors de propos de retracer l'histoire de Delphes et le grand rôle qu'a joué dans la société antique l'oracle d'Apollon. Pouvoir spirituel sur lequel s'appuyaient les pouvoirs temporels et que l'on ne dédaignait pas impunément, guide des rois, des généraux, des fondateurs de colonies, sanction des législateurs, de Solon comme de Lycurgue, conseil journalier des particuliers, arbitre de la guerre et de la paix, selon qu'il prédisait la victoire ou menaçait de la colère des dieux, mélange de politique généreuse et de vues intéressées, de haute sagesse et de puériles supercheries, l'oracle de Delphes fut jusqu'à Périclès le lien moral de la Grèce. Il perdit alors son autorité, parce qu'il resta fidèle à Sparte et au principe dorien, et surtout parce que la philosophie et l'incrédulité avaient gagné les hommes d'État. Mais au siècle de Pisistrate,

l'oracle jouissait de tout son crédit, et Delphes pouvait se dire avec quelque vraisemblance le *centre* (ὀμφαλός) de la terre, c'est-à-dire du monde grec. De toutes parts affluaient les offrandes, de toutes parts arrivaient les ambassadeurs, ceux de Crésus comme ceux de Tarquin, ceux de Rome républicaine, de l'Étrurie, de Marseille, de la Sardaigne, de l'Occident en un mot, comme ceux de la Macédoine, de l'Asie et des îles les plus reculées de l'Orient. Que de dons magnifiques ! que de statues ! que de monuments ! Chaque peuple de la Grèce élevait un édifice nommé *Trésor*, où il consacrait ses trophées : chaque vainqueur, chaque athlète apportait sa statue ; on en compta plus tard jusqu'à trois mille. Et les autels, et les portiques, et les bas-reliefs votifs, et les inscriptions ! Tout cela était accumulé sur un espace assez étroit, sur cette terrasse naturelle dont nous venons de parler, et qui était disposée en demi-cercle comme un théâtre.

Toutes ces richesses de l'art se pressaient, non pas avec symétrie, avec les vastes intervalles, les places, les avenues, les vides qu'aiment les modernes, et qui répugnent au goût antique : le Forum romain, l'Acropole d'Athènes, en sont la preuve. Au contraire, tout était placé, groupé au hasard, avec une certaine irrégularité que l'art ne redoutait point, avec une apparence de désordre, plus pittoresque qu'une froide ordonnance, qui donnait à l'ensemble le mouvement, la variété, et qui n'excluait point l'harmonie. Car c'est là la différence profonde du goût ancien et du goût moderne : dans nos plans, dans nos élévations, dans

nos dispositions, nous voulons la symétrie, les anciens cherchaient l'harmonie. La symétrie établit partout l'équilibre, la régularité ; ce qui existe à gauche, elle le répète à droite ; elle promène le cordeau et l'équerre et se fait exacte comme la géométrie ; en un mot, c'est une science. L'harmonie, au contraire, ne force ni les terrains ni les niveaux : elle accepte les obstacles, elle respecte toutes les convenances, elle en profite, elle aime les caprices du hasard, naît des oppositions et parfois des discordances : c'est un sentiment. Si l'on hésite à reconnaître combien, en matière d'art, le sentiment est supérieur à la science, que l'on compare nos ensembles de monuments les plus vantés aux ensembles de ruines, — oui, même de ruines que nous offrent Rome et Athènes.

Cependant, de cette cité de Delphes, de cet immense sanctuaire qui appartient à l'art autant qu'à la religion, que reste-t-il? Beaucoup sous le sol, sous les débris accumulés, sous les terres entraînées par les pluies du sommet de la montagne ; rien, ou peu s'en faut, à la surface du sol. Par malheur, le village de Kastri, bâti sur l'emplacement des monuments anciens, rend leur découverte difficile et dispendieuse. On peut les montrer du doigt assurément : ici est le temple de Minerve Pronæa, entouré d'un péribole dont tous les joints forment un segment de cercle : voici le Gymnase, la fontaine Castalie, douce à boire, le théâtre, la fontaine Cassiotis et l'enceinte du temple d'Apollon marquée par une petite église, d'où partent encore les processions portant des flambeaux et des torches

pendant la nuit de la Résurrection. Mais tous ces précieux restes sont enfouis et attendent que des fouilles généreuses et intelligentes les fassent reparaître au jour.

Le temple d'Apollon fut rebâti cinq fois; mais il convient de faire, dans sa légende, une large part à la fable. C'est la fable qui nous raconte que le temple primitif fut en bois de laurier, puis en cire : les abeilles le fabriquèrent en forme de ruche avec leur cire et leurs propres ailes. Plus tard il fut en bronze, comme le thalamos de Danaé et le temple de Minerve Chalciœcos à Sparte. Ensuite des architectes encore fabuleux, Agamède et Trophonius, le bâtirent en pierre. Il fut de nouveau détruit, par le feu cette fois. On remarquera que les temples grecs brûlaient souvent, à cause des couvertures en charpente. Les basiliques modernes, qui reproduisent l'intérieur des temples grecs, brûlent de même; Saint-Paul-hors-les-Murs et Montréal en sont la preuve. Les églises grecques de Constantinople ne brûlaient pas moins souvent, avant qu'on eût commencé à les couvrir de coupoles en pierre, par l'ordre de Justinien.

Ce fut l'an 548, au milieu du siècle de Pisistrate, que le vieux temple de Delphes fut incendié. Aussitôt les Amphictyons firent des quêtes dans le monde entier pour le reconstruire; ils obtinrent des secours, même d'Amasis, roi d'Égypte : c'est ainsi (ce rapprochement est singulier) que Saint-Paul a été rebâti aux frais de la chrétienté et qu'un musulman, vice-roi d'Égypte, a donné les magnifiques colonnes d'albâtre oriental qui

ornent le maître-autel. Lorsqu'on eut réuni trois cents talents (1,680,000 francs de notre monnaie), les Alcméonides prirent à entreprise la construction du temple. Les Alcméonides étaient une des plus grandes familles d'Athènes. Exilés par Pisistrate, ils cherchaient à lui susciter partout des ennemis. Afin de se concilier la faveur des Amphictyons et de l'oracle de Delphes, ils bâtirent la façade principale du temple, non pas en pierre, selon les conditions du marché, mais en marbre de Paros. Ainsi tout servait les arts, même les haines qu'un tyran inspirait. L'emploi du marbre dans l'architecture est une nouveauté remarquable : les Athéniens en avaient donné déjà l'exemple; mais chez eux on peut croire qu'ils ne voyaient dans le marbre qu'une matière plus durable, plus propre à être taillée avec précision et finement travaillée. Pline dit cela quelque part (*Hist. Nat.*, XXXVI, 5), et il y a des architectes modernes qui sont de son avis. Le marbre, assurent-ils, était couvert d'un enduit ou d'une couleur qui en cachait la qualité brillante et le confondait avec la pierre. Pourquoi donc alors les Alcméonides, par ostentation et pour gagner la faveur d'un peuple et d'une caste sacerdotale, auraient-ils fait la façade du temple de Delphes en marbre de Paros? Qu'auraient-ils gagné à cette fastueuse dépense, si le marbre avait été recouvert aussitôt de couleurs propres à le rendre méconnaissable? Je suis plus partisan que personne de la polychromie, c'est-à-dire de l'architecture peinte, surtout dans le siècle de l'archaïsme, j'espère le prouver bientôt; mais l'emploi du marbre complique singuliè-

rement ce problème, et mérite toutes les réflexions des artistes et des savants.

L'architecte chargé de cette importante construction fut appelé de Corinthe : il se nommait Spintharus. Nous ne savons rien de plus que cet hommage rendu à l'école dorienne de Corinthe par un peuple voisin. Lorsque le temple d'Apollon aura été découvert, on pourra apprécier le style d'un monument que les auteurs n'ont point suffisamment décrit, mais qui n'en a pas moins un grand intérêt pour nous, c'est de nous montrer le fil de la tradition corinthienne.

Le temple de Spintharus, l'argent manquant, ne fut achevé que beaucoup plus tard (Eschine, *contre Ctésiphon*, § 116). Il fut orné alors de sculptures. Calamis, Praxias, Androsthène furent chargés de compléter par cette décoration magnifique l'œuvre inachevée : autant de promesses nouvelles pour le gouvernement qui voudra s'illustrer par des fouilles sur l'emplacement de Delphes.

Si l'on s'embarque au port de Delphes et qu'on sorte du golfe de Corinthe, pour se diriger vers le Sud, en longeant la côte du Péloponèse, on arrive bientôt à l'embouchure de l'Alphée. L'Alphée, après avoir traversé les gorges sauvages de l'Arcadie et la plaine riante d'Olympie, devient le plus beau fleuve du Péloponèse et se jette promptement dans la mer. Mais la mer n'était point un tombeau où se perdaient son nom et ses eaux. Les flots, touchés de l'amour du fleuve pour la nymphe Aréthuse, le laissaient pousser son cours sans y mêler leur amertume jusqu'aux côtes de

la Sicile, et s'unir à la fontaine qu'il aimait : fiction charmante qui transporte notre pensée sans effort d'un bord de la mer Ionienne à l'autre, et nous conduit naturellement vers Syracuse. C'est là, dans la petite île d'Ortygie, que la fontaine Aréthuse répand ses belles eaux, à quelques pas à peine du rivage; tandis que, non loin, dans le port même que l'île protége, on voit jaillir du fond de la mer un flot d'eau douce qui arrive, par la force de son jet, jusqu'à la surface. C'était l'Alphée pour les anciens, et, par cette naïve croyance, les premiers colons se rattachaient au sol natal, à travers l'étendue des mers.

LES TEMPLES DE SYRACUSE.

Par un rapprochement remarquable, les plus anciens temples doriques qui soient restés debout sont ceux de Corinthe et de Syracuse. Syracuse était une colonie corinthienne, fondée au siècle de Cypsélus, alors que l'architecture, cet art qui est la mesure de la prospérité publique, s'y développait avec éclat. De sorte que ces deux villes, unies déjà par tant de liens, se trouvent unies aussi dans l'histoire de l'art.

Sur la côte occidentale de la Sicile, en face du mont Hybla, dont les teintes bleues et cendrées rappellent le mont Hymette, se trouve l'île d'Ortygie. Ce n'est qu'un rocher, mais ce rocher, que quelques mètres à peine séparent de la terre ferme, vient s'arrondir de manière à former un des plus beaux ports de la Méditerranée. Là descendit un jour une colonie corin-

thienne qui avait pour chef Archias. On se retrancha dans l'île, on fit reculer les Sicules, possesseurs légitimes du pays, et l'on nomma la nouvelle ville Syracuse, du nom d'un marais voisin.

Rien n'est plus obscur que l'histoire primitive des colonies siciliennes : Diodore, leur historien, vint trop tard pour recueillir avec suite les vieux souvenirs de son pays, déjà effacés. Mais rien n'est plus rapide que l'accroissement de ces colonies, par le commerce et par les armes. A peine la race grecque avait-elle pris pied au milieu des Barbares et fondé un comptoir, qu'elle trafiquait avec eux après les avoir battus, s'avançait sans relâche, appelait les aventuriers et les mercenaires, réduisait en esclavage tous ses voisins et montrait bientôt une ville florissante sur une plage déserte ou sur un îlot. La Sicile était, d'ailleurs, un poste singulièrement favorable au commerce : elle était comme le centre de l'Espagne, de l'Italie, de la Grèce et de l'Afrique. Voilà pourquoi Syracuse, soixante-dix ans après sa fondation, fonda à son tour des colonies, Acres, Enna, Casmène, Héloros, Nétum. Un pont fut jeté pour unir l'île d'Ortygie à la côte, et la ville continua de s'étendre. Elle couvrit les collines voisines, monta jusqu'à leur sommet, se disposa sur ce vaste amphithéâtre, jusqu'à ce qu'elle comptât près de six lieues de tour, formant cinq quartiers qui égalaient autant de villes, l'Ile, Tyché, l'Épipolis, l'Achradine, la Néapolis. Quelle ne dut pas être, en effet, la puissance d'un peuple qui refoula les Carthaginois, détruisit les flottes et les armées d'Athènes, arrêta Rome elle-

même pendant trois ans sous ses murs! Carthage, Athènes, Rome, les trois capitales du monde ancien!

Les ruines de Syracuse racontent encore ce que fut cette ville magnifique. Quand les ruines ont disparu, le rocher taillé pour supporter les édifices, d'immenses carrières d'où une ville entière est sortie, les fortifications qui défendaient cette ville, ne parlent pas avec moins d'éloquence. Athènes possède des monuments plus beaux et plus complets; Agrigente a conservé, debout sur leurs hautes collines, toute une suite de temples, mais aucune cité grecque n'a laissé d'aussi vastes traces que Syracuse; aucune ne retient plus longtemps les recherches du voyageur.

Je n'essayerai point de montrer Syracuse dans toute sa grandeur, ses murs, sa citadelle, son théâtre creusé dans le roc où les noms des reines sont gravés sur les gradins, l'amphithéâtre, les temples, le grand autel de Jupiter, long de cinq cents pieds, les rues qui gardent le sillon tracé sur le rocher par les chars, les tombeaux innombrables, les carrières à ciel ouvert où les prisonniers athéniens mouraient jadis et que remplissent aujourd'hui les orangers, les figuiers, les nopals gigantesques, de sorte que la végétation la plus riante se marie aux formes grandioses et sévères des rochers, tandis qu'une lumière éclatante se joue dans ces humides profondeurs. Je passerai sous silence la célèbre *Oreille de Denys*, reconnue, sans trop d'invraisemblance, non point par un savant, mais par un peintre, par Michel-Ange de Caravaggio, et dont la disposition sonore permettait au tyran d'épier ses victimes dans

leur cachot. Car je me propose uniquement d'étudier les anciens temples bâtis par les architectes corinthiens, soit qu'ils eussent suivi le chef de la colonie, Archias, soit qu'on les eût demandés plus tard à la mère patrie, comme on lui demandait des généraux et des devins. Il faut donc rester dans la ville naissante que renfermait encore la petite île d'Ortygie, comme elle renferme de nouveau aujourd'hui la cité déchue rentrée dans son berceau.

Le plus ancien temple paraît le céder de peu en antiquité au temple de Corinthe, et, si l'on ne devait s'interdire de mettre les simples suppositions à la place de l'histoire, on serait tenté de le rapporter à l'époque de la fondation de la ville. Pour trouver les débris dont il s'agit, il faut se diriger vers la rue *Salibra* ou *Resalibra*, et pénétrer dans la maison Santoro. On monte un premier étage : là, dans une chambre, on voit s'ouvrir la porte d'une vaste armoire et l'on est en face de deux énormes chapiteaux de colonnes.

Les colonnes elles-mêmes descendent sous le plancher et se perdent dans la maçonnerie du mur, car elles ont servi à soutenir les constructions modernes et y ont été enclavées. Leur sommet seul est resté apparent, et il n'est point difficile de se figurer l'effet d'un spectacle aussi étrange ; les chapiteaux sont grossis encore par leur disproportion avec la tête de l'homme qui se trouve à leur niveau. On dirait le portrait d'un géant enfermé dans un petit cadre et exposé à hauteur d'appui.

En 1840, la commission préposée aux antiquités de

la Sicile et présidée par le duc Serra di Falco, fit entreprendre des fouilles au-dessous des constructions. Ces fouilles furent gênées par la maison qu'il eût été coûteux d'acheter et de démolir; mais on trouva la base des colonnes et par conséquent l'on put déterminer leur hauteur. Une assise de l'architrave fournit un élément de plus pour restaurer le péristyle, qui est comme le vêtement d'un temple et sa parure. M. Hittorf, à son tour, vint étudier les ruines de Syracuse, afin de préparer un bel ouvrage sur la Sicile, qui malheureusement est loin encore d'être achevé. Je dois à son obligeance la communication des mesures qu'il a relevées et que je reproduis sommairement.

Hauteur de la colonne..............	8m	50
Diamètre à la base..................	1	90
Diamètre supérieur.................	1	60

Les colonnes ont donc quatre mètres quarante-sept centimètres de hauteur, tandis que les colonnes du temple de Corinthe comptent à peine quatre fois leur diamètre. Le chapiteau est d'un galbe aussi déprimé que celui de Corinthe; il a de la force et offre une ligne nette plutôt qu'irréprochable. Son caractère se rapproche encore du caractère des plus anciens chapiteaux de Sélinonte, ainsi qu'on le verra plus tard. Mais si les proportions sont moins courtes qu'à Corinthe, d'autres défauts semblent accuser un art timide et encore inexpérimenté. Par exemple, les colonnes n'offrent que seize cannelures au lieu de vingt : il en résulte que la cannelure est trop vaste, qu'elle a trop d'im-



portance, tandis qu'en principe elle doit seulement donner de la variété à la surface de la colonne. Nous avons vu précédemment que, dans l'architecture primitive, les cannelures figuraient les pans réguliers laissés par la hache sur le tronc d'arbre équarri.

On remarquera combien est sensible la pesanteur de l'architrave : elle est plus haute que la colonne n'est large à sa base. La colonne n'a qu'un mètre quatre-vingt-dix centimètres à la base, tandis que l'architrave a un mètre quatre-vingt-quatorze centimètres de hauteur. Qu'il faille accuser la timidité de l'architecte ou la difficulté de soutenir de pareils morceaux de pierre, cette énormité amena une autre disproportion. On rapprocha les supports, c'est-à-dire les colonnes que l'on craignait peut-être de surcharger, et l'entrecolonnement devint moins large que le diamètre même de la colonne à sa base. Comme, d'autre part, les chapiteaux et les tailloirs ont une forte saillie qui égale presque la moitié du diamètre supérieur du fût, ils semblent se toucher, et je suis persuadé que ces défauts ne seraient pas moins choquants si les colonnes étaient dégagées des constructions modernes, et surtout si le péristyle était complet. Il ne faut point que les admirateurs de l'art grec hésitent à critiquer ses essais ou ses erreurs, surtout au lendemain de sa naissance. Si naïf qu'il soit, l'ordre dorique est déjà complet, mais la science des proportions, l'équilibre, le juste rapport de toutes les parties de l'édifice ne paraîtront que plus tard, avec le progrès des siècles. L'étude de l'architecture grecque a cela

de fécond, que la logique et la clarté président même à ses tâtonnements.

L'île d'Ortygie était consacrée à Diane. Selon Pindare, les Nymphes n'avaient fait jaillir la fontaine Aréthuse que pour lui plaire, et, comme Homère donne à Diane le nom d'Ortygie, il est vraisemblable que l'île occupée par la colonie corinthienne avait pris un des noms de sa divinité protectrice. Il est donc naturel de croire que le temple le plus ancien a dû être bâti en l'honneur de Diane : dans ce temple, sans doute, était placée la statue dont parlent les auteurs et que son caractère archaïque rendait encore plus vénérable. Cicéron, dans son quatrième discours contre Verrès, justifie cette conjecture en nous assurant que c'était bien dans l'île que se trouvait le temple de Diane : « Il y a, » dit-il, « un grand nombre d'édifices sacrés « dans l'île, mais deux qui l'emportent de beaucoup « sur les autres, le temple de Diane et celui de Mi- « nerve, si riche avant l'arrivée de Verrès. » Diane figure, en effet, sur les monnaies de Syracuse, notamment sur celles que fit frapper Agathocle. Ses fêtes étaient célèbres : pendant trois jours les bergers siciliens se réunissaient pour chanter en son honneur les poésies bucoliques dont Daphnis passait pour l'inventeur.

Minerve était chère aux Syracusains presqu'à l'égal de Diane : elle était aussi représentée sur leurs admirables monnaies. Comme son temple se trouvait dans l'île, au témoignage de Cicéron, on a été conduit à donner le nom de Minerve à d'autres ruines plus



considérables qui existent encore, non loin des précédentes.

Rien n'est moins certain que ces désignations; mais j'avoue qu'un édifice antique gagne toujours à ne point rester sans nom et à s'entourer de la poésie des souvenirs. En outre, le temple a été converti en église chrétienne et consacré à la Vierge; ce qui laisse croire qu'il était jadis consacré à Minerve, la vierge du paganisme. Car le christianisme, en se substituant à la religion grecque et en s'emparant de ses édifices, a cherché des rapprochements de noms et d'idées qui devaient ménager les habitudes locales et rendre la transition moins brusque.

Ce fut au septième siècle de notre ère que saint Zozime, trouvant que le temple ne répondait plus aux exigences du culte, le fit démolir afin de construire une véritable église. Une partie du péristyle fut cependant conservée, et ceux qui arrivent auprès de la cathédrale de Syracuse remarquent avec surprise toute une série de colonnes doriques engagées dans les murs latéraux et lui servant de décoration. Au-dessus des colonnes, des créneaux élevés au moyen âge annoncent que la cathédrale a servi jadis de forteresse, de même que les anciens Grecs, lorsqu'une ville était prise, se réfugiaient au sommet du temple et s'y défendaient.

L'église, à cause des colonnes qui la soutenaient, a reçu le nom de *Santa Maria delle Colonne.* Le temple proprement dit, le *naos*, a donc disparu; mais cette destruction partielle a préservé peut-être de la ruine le reste du monument. Les particuliers y eussent

cherché des matériaux : saint Zozime y trouva un appui pour le nouveau sanctuaire.

Vingt-deux colonnes du péristyle ont été conservées, neuf sur le long côté du sud, douze au nord, une sur la façade postérieure. La façade principale était tournée vers l'orient et en même temps vers la pleine mer, vers la Grèce. Aucun doute ne semble donc possible : les façades principales comptaient six colonnes, les façades latérales, quatorze. Il y avait deux portiques intérieurs, le pronaos en avant du temple proprement dit, le posticum en avant de l'opisthodome. Voici quelques-unes des dimensions :

Largeur, à partir de l'angle du degré supérieur.	22m	50
Longueur................................	56	»
Diamètre inférieur des colonnes du péristyle..	2	»
Diamètre supérieur.......................	1	50
Hauteur des colonnes avec le chapiteau......	9	80
Hauteur de l'architrave et de la frise.........	2	90

La proportion des colonnes est un peu inférieure à cinq diamètres, proportion qui est plus élégante et plus voisine du beau siècle de l'art que les proportions du temple de Diane. L'entrecolonnement n'a que quarante centimètres de plus que l'entrecolonnement du temple de Diane; mais l'effet est déjà beaucoup meilleur, quoique les colonnes dussent encore paraître trop rapprochées, si elles n'étaient rétrécies et comprimées par les murs modernes. Elles ont vingt cannelures, tandis que celles du temple de Diane n'en présentent que seize; l'architrave a également moins d'é-



paisseur et d'énormité ; le chapiteau se redresse avec un galbe plus ferme, plus propre à entrer dans le sentiment architectural. Les proportions des triglyphes, la forme de leurs canaux, tout annonce les approches du beau siècle. C'est pourquoi le temple qui sert aujourd'hui de support à la cathédrale a paru de beaucoup postérieur à celui dont les débris sont renfermés dans la maison Santoro : comme il a dû prêter davantage à la décoration et à une certaine grandeur, on lui a appliqué les paroles de Cicéron, qui dit que le temple de Minerve, dans l'île, était si riche avant l'arrivée de Verrès. Alors, en effet, l'édifice était richement décoré, plein d'offrandes magnifiques que Marcellus avait respectées après la prise de la ville et que Verrès pilla sans pudeur.

On admirait surtout les portes plaquées d'or et d'ivoire, sculptées avec un art qui frappait les anciens eux-mêmes, et que je serais tenté, pour cette raison, de rapprocher des portes du baptistère de Florence. « On ne saurait se figurer, » ajoute Cicéron, « combien de critiques grecs ont écrit sur la beauté de ces portes. » Ces beautés ne nous sont point connues ; nous savons seulement qu'il y avait une tête de Méduse entourée de serpents ; il ne faut point douter que beaucoup d'autres sujets n'y fussent représentés. Le travail des matières précieuses, le mélange de l'or et de l'ivoire, était un luxe que Syracuse tenait de Corinthe, sa mère patrie ; car le coffre de Cypsélus était déjà depuis longtemps un des monuments célèbres de l'art grec. Dans le temple, il y eut plus tard trente-sept tableaux, repré-

sentant les rois de Syracuse et un combat d'Agathocle, combat de cavaliers, qui couvrait un mur du pronaos.

Un autre Agathocle, qu'il faut bien distinguer du tyran, avait été chargé de la construction du temple de Minerve. Diodore nous apprend qu'il le fit construire à ses propres frais, au lieu de puiser dans le trésor public : seulement, parmi les pierres, il choisit les plus belles pour se bâtir une maison. Minerve, irritée, frappa cette maison de la foudre et fit périr Agathocle dans les flammes. Alors les représentants de l'aristocratie syracusaine, qu'on appelait les *Géomores*, confisquèrent ses biens, quoique ses héritiers prouvassent qu'il n'avait point touché aux fonds que l'État lui avait alloués et n'avait dépensé que son bien propre.

Cette anecdote, quelque peu digne de foi qu'elle paraisse, établit du moins que le temple fut bâti sous la domination des *Géomores*, c'est-à-dire des riches, des propriétaires; car telle est la signification de leur nom. Les Géomores furent au pouvoir pendant un siècle, pendant tout le sixième siècle, de 596 à 495 environ; c'est dans cet intervalle que se place la construction du temple de Minerve.

Au sommet du temple, sur la pointe du fronton, resplendissait le bouclier de Minerve, soit qu'il fût seul, dressé sur sa hauteur en guise d'acrotère, soit qu'il fût porté par une statue. Les navigateurs apercevaient d'une grande distance ce bouclier poli, étincelant, de même que les Athéniens, après avoir doublé le cap Sunium et tourné le mont Hymette, distinguaient la

pointe de la lance et l'aigrette brillante de la grande Minerve de Phidias, située sur le rocher lointain de l'Acropole. Lorsqu'ils partaient pour un voyage, les Syracusains allaient d'abord dans le temple de Jupiter Olympien, hors les murs; ils y prenaient le feu sacré dans un vase, s'embarquaient, et tenaient ce vase à la main tant qu'ils n'avaient point perdu de vue le bouclier de leur divinité protectrice.

Je viens de dire que le temple de Jupiter Olympien était situé hors les murs : il était, en effet, en dehors de l'enceinte de Syracuse, à quinze cents pas des fortifications. Là campaient Himilcon, général carthaginois, et plus tard Marcellus, quand ils assiégeaient Syracuse. Là campait, au commencement du cinquième siècle, Hippocrate, tyran de Géla, qui assiégeait aussi Syracuse. Il blâmait sévèrement ceux qui avaient osé violer le sanctuaire et enlever les objets sacrés. Ce fait suffit pour prouver que le temple de Jupiter Olympien existait déjà au cinquième siècle, et, si peu considérables que soient les ruines qui ont résisté au temps, elles portent de leur antiquité un témoignage qui s'accorde avec le témoignage de l'histoire.

De la cathédrale, nous descendons vers le grand port de Syracuse, port circulaire dont Ortygie ferme l'entrée à tous les vents, et qui est disposé comme un amphithéâtre. Nous le traversons sur une barque, et prenons terre sur la rive droite du fleuve Anapus, auprès de son embouchure. Là sont encore debout deux colonnes sans chapiteau, ou, pour parler plus juste, deux tronçons de colonne. Ce sont des fûts mo-

nolithes ; le mieux conservé a six mètres soixante-dix centimètres de hauteur.

Les cannelures attestent que le temple était dorique ; car leurs arêtes sont vives, tandis que les cannelures ioniques ou corinthiennes, ainsi que chacun le sait, sont séparées par une surface plate, dite baguette. Ces cannelures doriques sont au nombre de seize, ce qui indique déjà une époque reculée; car il n'y en a que seize également au temple de Diane. En outre, l'emploi de monolithes pour les colonnes n'est point un indice sans valeur : il semble que ce soit le propre d'un art moins expérimenté et par conséquent plus timide, de rechercher des supports faits d'un seul morceau plutôt que d'élever les uns sur les autres des tambours savamment ajustés.

Ces colonnes ont un mètre quatre-vingt-quinze centimètres de diamètre à la base. En leur donnant, par conjecture, quatre diamètres et demi, leur hauteur serait de huit mètres soixante-dix-huit centimètres; en supposant cinq diamètres, la hauteur serait de neuf mètres soixante-quinze centimètres. Mais les éléments manquent pour résoudre ce problème, et je ne crois pas que des fouilles puissent l'éclaircir; les matériaux ont été emportés; le soubassement même des colonnes est déchaussé et le niveau actuel du sol est au-dessous du niveau antique.

C'est dans ce temple de Jupiter Olympien que Denys le Tyran enleva le manteau d'or massif qui ornait la statue du dieu. Il mit à la place un manteau de laine qui serait, disait-il, plus chaud pour l'hiver, moins

lourd pour l'été. Non loin du temple de Jupiter, croissent les beaux papyrus qui ont rendu célèbre la fontaine Cyané. Avant de rejoindre le fleuve Anapus, les eaux de la fontaine coulent lentement dans une plaine marécageuse. Les papyrus se plaisent dans un courant tranquille et tapissent le lit de Cyané de leurs racines qui ne s'enfoncent point dans le sol. De toutes parts, ces grands joncs triangulaires dressent leur tige lisse et brillante, et balancent, au moindre souffle, la houppe légère qui les surmonte. J'ai rapporté de Syracuse des feuilles fabriquées avec la moelle spongieuse du papyrus. Un Syracusain, M. Politi, sait la traiter d'après les procédés indiqués par Pline le Naturaliste. Assurément ces feuilles n'ont rien de la finesse ni de la beauté des papyrus anciens : on y écrit toutefois facilement, même avec les plumes et l'encre dont nous nous servons aujourd'hui.

Les ruines de Syracuse sont moins célèbres que celles d'Agrigente; car Agrigente ne présente pas seulement un nombre de temples plus considérable, mais ces temples sont d'une conservation et d'un intérêt qui les recommandent à l'attention du voyageur. Par une rencontre singulière, aucune des ruines d'Agrigente ne paraît remonter jusqu'au siècle de Pisistrate ; leur style les déclare postérieures. Seul le temple de Jupiter Polieus, dont quelques débris sont cachés sous une église de Girgenti, pourrait nous faire hésiter ; cependant la forme du chapiteau et les proportions de l'entablement se rattachent beaucoup plus vraisemblablement au siècle de Périclès. Nous passerons donc

devant Agrigente sans nous y arrêter, mais non sans jeter un regard sur le site admirable qu'elle occupe. Bâtie au sommet d'une série de collines qui s'élèvent par degrés, elle domine une plaine fertile et la vaste mer. Des champs, des vallons repliés sur eux-mêmes, de beaux arbres séculaires, des oliviers au feuillage léger qui ne cache point les lignes du terrain, une nature riante qui brille au soleil et se baigne dans la lumière, tout, jusqu'à la brise de mer qui semble apporter les parfums voisins de l'Afrique, tout contribue à répandre un charme plus vif sur les ruines.

Au sommet de chacune des collines qui montent en amphithéâtre apparaît un débris grandiose, une colonne, un portique, un temple à demi renversé ou tout entier, assis comme sur un piédestal immense, doré d'un ton bistre qui se marie si bien avec la verdure, le bleu du ciel et l'azur des flots. Toutes ces ruines illustres ont des noms, retrouvés par les savants ou donnés par le peuple. Voilà Vulcain, Castor et Pollux, Esculape, Junon Lucinienne, le temple le plus élevé de tous; la Concorde, le plus complet; Jupiter Olympien, le plus grandiose, mais couché à terre; Hercule, le plus parfait de style. Plus loin, Cérès et Proserpine; derrière un pli de terrain, le tombeau de Hiéron avec sa frise dorique sur des colonnes ioniques; là-bas, auprès de cette grande ferme sicilienne, l'oratoire de Phalaris, naïve dénomination des modernes qui veulent que là ait prié le plus sceptique et le plus féroce des tyrans. Ce ravin, où coule un faible ruisseau, est l'ancienne piscine creusée par les Carthaginois captifs;

non loin sont les égouts phéaciens, plus grands que les cloaques de Rome, et qui faisaient dire des Agrigentins qu'ils bâtissaient comme s'ils ne devaient jamais mourir.

Enfin les murs eux-mêmes, taillés dans le rocher intérieurement et extérieurement, attestent combien puissante était une ville qui contenait 200,000 citoyens et 800,000 esclaves. Tant de grandeur tomba tout à coup, car telle fut la destinée des colonies siciliennes. On pourrait les comparer à des plantes transportées dans un sol trop gras et sous une température trop favorable : elles y croissent en quelques matinées, donnent des fleurs magnifiques, puis s'affaissent subitement.

CHAPITRE III

LES RUINES DE SÉLINONTE.

Sélinonte devait son nom au fleuve Sélinus, près de l'embouchure duquel elle était située. *Selinon*, en grec, signifie ache : aussi une feuille d'ache, armes parlantes, était-elle représentée sur les monnaies de Sélinonte. La ville fut fondée au milieu du septième siècle avant J.-C., l'an 655 selon Eusèbe, 651 selon Diodore, par une colonie partie d'Hybla-Mégara, sous la conduite de Pammilus. Hybla-Mégara avait été fondée elle-même par les Mégariens de Grèce. Selon l'usage attesté par Thucydide (l. I, ch. 24), la colonie sicilienne, voulant devenir métropole à son tour, avait demandé un chef aux Mégariens : ils lui envoyèrent Pammilus.

Il n'y a point de témérité à essayer de nous figurer quelle joie orgueilleuse répandait dans une cité grecque, surtout dans une cité de second ordre, le message suivant : « La colonie que vous avez envoyée, il y a « cent ans, au delà des mers, en Sicile, est devenue « riche, puissante, trop nombreuse. Elle veut à son



« tour porter plus avant chez les barbares le nom « grec et la domination grecque : elle vous demande « un chef. » Ce chef était choisi parmi les nobles; le plus souvent il était de sang royal, car son pouvoir devait égaler celui d'un roi. Il est naturel aussi de supposer qu'il ne partait point seul, mais qu'il emmenait avec lui, outre le devin, qui interprétait la volonté des dieux, des amis braves et expérimentés pour l'assister dans les conseils ou dans les combats, des architectes pour bâtir la nouvelle ville, une suite en un mot.

Or, Mégare avait depuis longtemps atteint une prospérité qui devait décliner seulement lorsque la puissance athénienne prendrait son essor. Déjà nous avons remarqué combien le commerce l'avait enrichie, placée qu'elle était au seuil du Péloponèse, limite des Doriens et des Ioniens. Distante de Corinthe d'une journée de marche à peine, elle avait participé au développement de l'art chez les Corinthiens.

Nous sommes donc autorisés à supposer que les temples de Sélinonte ont été bâtis par des architectes grecs, par des Mégariens peut-être. Dans ce cas, nous reconnaîtrions encore ici l'influence de l'architecture corinthienne. D'un autre côté, si l'on fait venir les architectes qui construisirent Sélinonte de la Mégare sicilienne, on sait qu'elle est située sur la côte de l'île qui regarde l'orient, au nord de Syracuse, dont elle n'est séparée que par quelques lieues : or Syracuse, c'est Corinthe. De sorte qu'il paraît difficile, quoi qu'on fasse, de ne pas rattacher à l'art corinthien la tradition

de l'art sélinontin, soit par Mégare de Grèce, soit par Mégare de Sicile.

Voilà donc la nouvelle colonie établie aux bords du fleuve Sélinus, sur une hauteur entourée de murs, qui ne sera plus tard que l'Acropole, mais qui alors était la ville entière. Comment s'est-elle accrue? Quel a été son gouvernement, son commerce? Quels étaient ses rois, ses monuments, ses gloires? Ne cherchons pas, l'histoire est muette: elle nous dira la fondation de Sélinonte; elle nous dira sa première ruine en 409, sa ruine définitive l'an 249 avant J.-C.; elle parlera de quelque petit territoire disputé par Ségeste, ville voisine, alliée des Carthaginois, et elle laissera aux pierres éparses sur le sol que le temps a respectées, le soin de nous attester la splendeur à peine croyable d'une ville qui n'eut que deux cents ans de liberté. Je me trompe: l'histoire nous dira que Sélinonte, seule des villes grecques en Sicile, s'unit aux Carthaginois, quand ils tentèrent de conquérir l'île entière. Elle trahit la Grèce au moment où Thèbes la trahissait sur le continent et s'alliait à Xerxès. Thèbes s'acquit ainsi le juste mépris de tous les Grecs: Sélinonte fut punie plus cruellement encore par ceux-là mêmes qui l'avaient gagnée à leur cause.

En deux traits nous pouvons deviner l'histoire de Sélinonte. Tant qu'elle fut un comptoir florissant au milieu des comptoirs phéniciens, tant qu'elle ne pensa qu'au commerce au milieu de commerçants qui trafiquaient avec elle, tant qu'elle ne fut que riche en face d'un peuple qui estimait avant tout la richesse et qui



trouvait à Sélinonte des débouchés pour ses marchandises, des marchés où s'entassaient les produits grecs, Sélinonte grandit sans danger : Carthage vit d'un œil patient la ville qui s'avançait jusqu'aux frontières de ses conquêtes. Le jour où Sélinonte fut puissante et ambitieuse, où elle compta 30,000 citoyens capables de porter les armes et de conduire la multitude de mercenaires que ses trésors pouvaient facilement réunir, Carthage se sentit défiée ; elle comprit quel danger menaçait ses dernières possessions, et la ruine de Sélinonte fut arrêtée. Les autres Grecs arrivèrent trop tard pour sauver la ville qui les avait jadis trahis : c'était justice.

Ce n'est point ici le lieu de peindre les horreurs de la prise de Sélinonte. Diodore en a fait un pathétique récit où l'on trouverait quelques détails de pure rhétorique peut-être, mais dont le fond paraît vrai, si l'on songe que des hordes d'Africains barbares composaient les armées carthaginoises. Ici, nous faisons passer l'histoire des monuments avant l'histoire des hommes. Que devinrent les monuments pendant la prise de la ville ? Diodore raconte qu'Annibal fit massacrer les femmes, les vieillards, les enfants, excepté ceux qui s'étaient réfugiés dans les temples, de peur que le désespoir ne les poussât à y mettre le feu, avant qu'on en eût pillé toutes les richesses. Il semble donc que les temples furent d'abord épargnés. Mais plus tard Diodore ajoute que lorsque les temples furent remis aux mains des vainqueurs, ils commencèrent à tout saccager, à tout détruire. Les Syracusains, dit-il, en-

voyèrent une députation à Annibal pour le prier de laisser racheter les prisonniers et d'épargner les temples des dieux. Annibal leur répondit que les Sélinontins n'étaient point dignes d'une liberté qu'ils n'avaient point su défendre, et qu'il y avait longtemps que les dieux avaient abandonné Sélinonte ; c'est-à-dire qu'il laissa ses soldats achever l'œuvre de destruction. Voilà donc un fait qu'il importe de noter : les temples furent détruits, malgré les prières des Syracusains.

Plus tard, les débris de la population, les fugitifs, revinrent habiter leur patrie ; ils y vécurent en payant tribut à Carthage. S'ils retrouvèrent peu à peu une apparence de prospérité, ils ne reconquirent ni la puissance, ni une richesse réelle, ni même la liberté. Ils ne laissaient échapper aucune occasion de se révolter et de se joindre aux ennemis des Carthaginois, à Denys l'Ancien, à Timoléon, à Agathocle, au roi Pyrrhus. Mais après chaque guerre, quand Syracuse et Carthage traitaient, Sélinonte était rendue à ses maîtres. Affaiblie par les charges de la guerre, elle était appauvrie encore par les onéreuses conditions de la paix. Elle eut ainsi une apparence de vie pendant un siècle et demi, jusqu'en 249. A cette époque, Carthage, attaquée par les flottes romaines, voulut concentrer toutes ses forces et former une immense place d'armes ; elle transporta les habitants de Sélinonte à Lilybée et rasa leur ville, qui cette fois ne devait plus se relever. Mais dans toute cette période Sélinonte avait été trop faible, trop pauvre, pour construire de grands monuments. On répara sans doute quelques

temples qui n'étaient que brûlés, on refit les plus petits; on construisit de nouveaux sanctuaires dont il reste des traces. Mais les grands temples, les six temples doriques qui se voient encore aujourd'hui à Sélinonte, renversés sur le sol, ces temples sont assurément antérieurs à la prise de la ville par Annibal, c'est-à-dire à l'an 409 avant J.-C.

En effet, le style de ces monuments confirme les suppositions qu'autorise si naturellement l'histoire. Étudiez leurs proportions, leur caractère, leurs détails, vous reconnaîtrez qu'ils sont tous, ou du siècle de Périclès, ou du sixième siècle, antérieurs par conséquent à l'an 409. Je ne parle pas du petit édifice ionique que M. Hittorff a restauré avec tant d'éclat, dans son ouvrage sur la Polychromie et qu'il appelle le temple d'Empédocle; il est, en effet, postérieur. Je parle des six grands temples qui s'élevaient au sommet de l'Acropole et sur le plateau opposé de la ville. Trois de ces temples sont du sixième siècle, et le plus ancien remonte probablement à la fondation même de la ville; deux sont du cinquième siècle et ressemblent singulièrement au temple de Thésée à Athènes et aux temples hexastyles de Périclès. Le dernier, de tous le plus vaste et le plus grandiose, porte le caractère nettement tranché des deux siècles. Commencé au sixième siècle, il a été seulement achevé au cinquième. Nous devons donc aujourd'hui étudier quatre temples de Sélinonte et en réserver deux pour une autre série d'études, si nous racontons jamais l'histoire de l'architecture au siècle de Périclès.

Sélinonte est coupée en deux parties par un ruisseau qui sort des marais. A l'occident, les ruines se trouvent sur une colline peu élevée qui était l'Acropole ; à l'orient elles sont situées sur un vaste plateau qui domine la mer d'Afrique. Entre ces deux parties, est une vallée où coule le petit torrent quand les pluies l'alimentent ; à l'embouchure on remarque deux lignes parallèles de constructions qui annoncent l'ancien port, rectangle qui s'avançait dans les terres : les sables l'ont aujourd'hui comblé. Le fleuve Sélinus coule à peu de distance de la ville, à l'orient de l'Acropole ; il porte aujourd'hui le nom de *Madiuni*. On compte, disais-je, sept temples, en y comprenant le petit temple d'Empédocle ; quatre sont sur l'Acropole, trois sur le plateau opposé.

Les temples sont tous orientés, c'est-à-dire tournés vers l'Orient, de sorte que les premiers rayons du soleil frappaient le triangle sacré du fronton et la statue du dieu, quand les portes du temple avaient été ouvertes ; ils sont, par conséquent, disposés parallèlement, mais leurs façades ne sont point sur la même ligne, étant de grandeur inégale et à d'inégales distances.

L'Acropole fut le premier abri de la colonie; c'est donc là que nous trouverons les plus anciens temples. Mais quel nom doit-on leur donner? C'est ce qu'il faut nous résigner à ignorer. A quels dieux étaient-ils consacrés? L'histoire, qui ne parle avec quelque détail de Sélinonte qu'au moment où elle va périr, l'histoire n'en dit rien. Les antiquaires italiens eux-mêmes, si prompts à donner des noms pompeux à toutes les rui-

nes, se sont trouvés en défaut. Il n'y a aucune tradition, aucun souvenir qui puisse être attaché aux monuments. Nous les désignerons donc par les lettres de l'alphabet, comme les choses sans nom, en gardant, comme déjà consacrées et familières, les lettres que le duc Serra di Falco avait employées dans son ouvrage sur les antiquités de la Sicile. Nous dirons le temple A, le temple B, le temple C, etc.

Je commence par le temple C, car c'est incontestablement le plus ancien de tous. Ce temple est un rectangle très-allongé qui a vingt-quatre mètres de large sur soixante-trois mètres quatre-vingt-six centimètres de long ; six colonnes sur les façades, dix-sept sur les côtés; dix-sept colonnes, le même nombre que le Parthénon et que les grands temples qui ont huit colonnes sur leurs façades.

Le plan du temple offre, tout d'abord, un caractère particulier qui se retrouve sur les anciens temples de Sélinonte, mais qui ne se trouve point dans les autres villes grecques. Le pronaos ou vestibule en avant du temple est sans colonnes, fermé par un mur simple et une porte. L'opisthodome, destiné aux objets sacrés, où quelquefois on enfermait le trésor public, l'opisthodome est fermé complétement. Il n'y a point de portes pour y entrer directement comme au Parthénon; on entrait par l'intérieur. Il faut remarquer qu'il n'y a point de colonnes au pronaos, mais de simples murs de séparation et une porte; que les murs de séparation sont plus épais que les murs mêmes du temple. En effet, ils devaient supporter les hautes et

pesantes portes des temples grecs, qui eussent arraché un mur trop faible, et qui, en outre, roulaient sur des rainures de métal. Ces rainures forment un quart de cercle égal à la révolution des battants et l'on en retrouve des traces.

La cella étant acceptée avec cette disposition, j'appellerai l'attention sur le péristyle, qui est large, assez éloigné des murs du temple, tandis qu'ordinairement le péristyle est étroit, pressé contre la cella, à laquelle il sert de décoration ; il n'est pas destiné au peuple, puisque les degrés sur lesquels s'élève la colonnade sont tellement hauts que l'on n'y monte pas. Il faut les escalader, ils sont inaccessibles et destinés à faire paraître le monument plus grand; le mot *stylobate* veut dire, en effet, la place où les colonnes posent leur base. Aussi n'ose-t-on se rappeler sans sourire l'explication de Winckelmann, qui croyait que ces sortes de degrés devaient donner plus de majesté au prêtre, en lui faisant lever la jambe plus haut. On peut citer, sans manquer de respect au maître, cette légère distraction : Homère dort quelquefois, disaient les anciens.

Le péristyle était donc, en général, inaccessible. Même sur la façade, il n'y avait que les trois degrés du stylobate. En face de la porte seulement, et cela, même au Parthénon, on ajustait de petites marches intermédiaires, égales à un entrecolonnement. Ces marches servaient aux prêtres et aux visiteurs. Or, à Sélinonte, au temple C qui nous occupe en ce moment, il y a des marches véritables sur toute l'étendue de la

façade, des marches pour le pied des hommes, faciles, douces, car on en compte neuf sur une hauteur de 2 mètres 22 centimètres.

Joignez à ces marches, qui trahissent si clairement l'intention de l'architecte, le péristyle vaste qui entoure la cella et appelle la foule, joignez-y le portique intérieur, de quatre colonnes, de six en comptant les colonnes correspondantes qui précèdent le vestibule du temple, et vous arrivez à une conclusion qui est celle de M. Hittorff, et qui constitue une véritable découverte, à savoir que les portiques qui entourent le temple ne sont point seulement une décoration, ils sont une utilité, ils sont accessibles à la foule, destinés à la foule. Au contraire, dans les autres temples de la Grèce, du moins dans les temples hexastyles que nous connaissons, le temple est tout entier réservé aux dieux; le péristyle se serre contre les murs de la cella, la demeure du dieu; les colonnes l'encadrent, le pressent, le décorent, n'en sont que la décoration, car l'espace étroit qui a été ménagé sous la colonnade se refuse à recevoir la multitude.

Pour quelle raison s'était-on écarté de l'usage général à Sélinonte? Était-ce pour les fêtes? était-ce pour les sacrifices? Le temple une fois fermé, abandonnait-on l'extérieur du temple, ses portiques, aux besoins de chaque jour? Était-ce un abri pour les marchands, un lieu de réunion, un petit forum protégé contre les pluies? Était-ce là que délibéraient les citoyens de la colonie naissante, trop peu nombreux, trop pauvres pour se construire une vaste agora, l'agora des Grecs,

entourée de portiques sur ses quatre côtés. Le champ est ouvert aux suppositions, et les suppositions doivent craindre une forme précise et absolue. Mais ce qu'il importe de bien constater, c'est une disposition particulière, propre aux anciens temples de Sélinonte, une combinaison économique des besoins religieux et des besoins civils.

Ce temple était-il consacré à Jupiter Agoræus, qui eut plus tard un autel dans l'agora de Sélinonte, selon le témoignage d'Hérodote (V, 46), quand Sélinonte plus puissante se construisit une agora? L'autel de Jupiter Agoræus était-il primitivement sous ce portique, quand le portique servait d'agora? Ce n'est là qu'une conjecture; mais elle ne manque pas de vraisemblance.

Le jour des sacrifices, le peuple se réunissait probablement sous le portique et devant le temple; tandis que dans les temples ordinaires, l'autel est en avant du temple, la foule au dehors, et l'on aperçoit dans le fond du sanctuaire, aux portes ouvertes, la statue du dieu, qui de loin reçoit les prières et les offrandes des mortels. La célèbre peinture de Pompéi qui représente un sacrifice à Isis donne une idée très-exacte de cette cérémonie. A Sélinonte, au contraire, l'autel se rapproche et monte sous le portique; la foule y monte avec lui : les hommes sont donc plus près du dieu. Pour obtenir par la perspective plus d'éloignement et plus de grandeur, le sol de la cella s'exhausse de deux degrés au seuil du vestibule, de quatre degrés au seuil du sanctuaire proprement dit. Ainsi la statue grandit et domine encore ceux qui l'adorent.

Si nous examinons le monument dans son élévation et dans ses détails, nous reconnaîtrons que son style atteste, comme à Corinthe et à Syracuse, une haute antiquité. Les colonnes ont quatre diamètres 2/5 de hauteur; leur diamètre est, en effet, d'un mètre quatre-vingt-quatorze centimètres, et leur hauteur de huit mètres soixante-seize centimètres. Chose singulière, les colonnes, sur les côtés, ont dix-sept centimètres de moins que sur les façades. Elles n'ont que seize cannelures, comme le temple de Diane et le temple de Jupiter Olympien à Syracuse. L'entablement est pesant, puisqu'il égale la moitié de la hauteur de la colonne. Il a quatre mètres vingt-cinq centimètres sans le fronton, et, avec le fronton, il a huit mètres quatre-vingt-cinq centimètres, c'est-à-dire plus de la moitié de la hauteur totale du temple. Cependant il offre déjà le grand et beau caractère des entablements grecs, des entablements siciliens dont l'importance est un peu exagérée toutefois, mais que nous verrons plus tard rachetée par une légère et magnifique décoration.

Les triglyphes sont lourds, aussi larges que les métopes, et le sommet de leurs cannelures affecte une forme non pas arrondie, surbaissée, refouillée, mais presque ogivale. Car l'on sait qu'on trouve des exemples de l'ogive en Grèce, par exemple à Thoricos, dème de l'Attique, où une porte ogivale se remarque dans les murs pélasgiques, et surtout en Lycie où un certain nombre de tombeaux taillés dans le vif de la montagne se terminent par un couvercle de courbe ogivale. La largeur des triglyphes a réduit nécessai-

rement les métopes; aussi ne reste-t-il plus de place pour répéter régulièrement les mutules et leurs dix-huit gouttes; on a inventé alors des demi-mutules qui ne comptent que neuf gouttes, trois sur chaque rang. Ces gouttes sont coniques : mais le stuc qu'on appliquait ensuite sur la pierre les modelait et les rendait cylindriques; les débris épars en offrent la preuve sensible.

Il convient de reconnaître aux vieux temples de Sélinonte, non-seulement les caractères et les beautés du dorique archaïque, non-seulement des particularités curieuses, mais aussi des défauts réels, des tâtonnements qui n'ont point encore été supprimés par une tradition bien établie et par un art sûr de lui-même. Si ces défauts qui disparaissent avec les progrès du temps, ne suffisaient point à nous faire reconnaître l'antiquité des temples, les sculptures des métopes ne permettraient point le plus léger doute. Ces sculptures célèbres, que nous ont rendues, grâce à des fouilles intelligentes, deux architectes anglais, MM. Harris et Angel, sont aujourd'hui au musée de Palerme. Le gouvernement napolitain, jaloux de conserver les antiquités du royaume, les a retenues au moment où les architectes se préparaient à les embarquer. MM. Harris et Angel ont perdu les fruits de leurs recherches; mais il leur en reste l'honneur. Ces métopes sont d'une importance capitale pour l'histoire de la sculpture en Sicile et même de la sculpture grecque en général. On y constate un caractère singulier d'antiquité, un mélange de grossièreté et de finesse, un mélange surtout de l'art



grec et de l'art oriental qu'explique le voisinage des comptoirs carthaginois. Outre divers fragments, trois métopes complètes ont été retrouvées : un char traîné par quatre chevaux, Hercule portant les Cercopes, Persée tuant Méduse. Leurs moulages se voient au palais des Beaux-Arts à Paris : à côté, est le moulage d'un chapiteau du temple.

Je passerai rapidement sur le temple D, temple également situé dans l'Acropole, voisin du temple que nous venons d'analyser, au nord, et parallèle, puisqu'il s'ouvre aussi à l'orient. Je passerai rapidement, pour ne pas fatiguer l'attention par la répétition des mêmes détails, et surtout parce qu'il ne diffère point sensiblement, pour le style, du temple C. Ce qui diffère, c'est le plan. Il n'y a plus de portique en avant du pronaos ; il s'ensuit qu'il n'était plus besoin d'un aussi grand nombre de colonnes sur les façades latérales : au lieu de dix-sept, on n'en compte que treize. Cependant, malgré l'absence du portique, il y a encore un vaste péristyle qui s'écarte des murs du temple, qui laisse de l'espace, de l'air, et qui se rattache, comme tradition, au temple plus ancien.

Les autres particularités du plan sont aisées à saisir. D'abord, le pronaos est précédé de quatre colonnes ; mais les colonnes qui forment la tête du mur s'unissent au mur, s'engagent et précèdent ainsi, comme époque, les pilastres, que l'art dorique plus parfait saura créer, afin de terminer l'extrémité des murs et d'en orner l'arrachement. Ces colonnes ainsi engagées peuvent se comparer aux colonnes engagées du temple

d'Apollon Epicourios en Arcadie, temple bâti par Ictinus, l'architecte du Parthénon, qui ne fit peut-être que reproduire un plan plus ancien. En outre, le mur qui sépare le vestibule de la cella est beaucoup plus épais, parce que, seul des deux murs de séparation, il soutenait une porte d'un poids considérable. Enfin, autour de l'opisthodome, qui occupe une place assez importante, règne une sorte de banquette sur trois côtés, destinée à recevoir les objets sacrés et les offrandes.

Si l'on considère l'élévation du temple, ses proportions sont à peine plus élancées que les proportions du temple C, assez cependant pour dénoter une époque un peu postérieure. Les colonnes ont un mètre soixante-six centimètres de diamètre et sept mètres cinquante et un centimètres de hauteur; par conséquent, elles mesurent quatre diamètres 1/2, tandis que les colonnes du temple C ne mesurent que quatre diamètres 2/5. En outre, les cannelures sont plus nombreuses : au lieu de seize, on en compte vingt. Les triglyphes sont toujours pesants et larges, de sorte que l'on retrouve encore les demi-mutules avec trois gouttes au lieu de six; mais le sommet des triglyphes n'a plus la forme ogivale. Quant aux métopes, elles n'étaient point sculptées. — A ce propos, je m'aperçois que j'avais oublié de dire que les métopes du temple C avaient été sculptées seulement sur les façades; elles étaient lisses sur les longs côtés du temple.

Ainsi, le temple D, postérieur d'un petit nombre d'années au temple C, offre déjà de sensibles progrès

dans ses triglyphes, dans ses cannelures, dans les proportions de ses colonnes. Nous constaterons des progrès plus notables, si nous descendons de l'Acropole, traversons la petite vallée sablonneuse qui la sépare de l'autre moitié de la ville, et nous arrêtons devant les ruines amoncelées du temple désigné par la lettre F.

Ce temple présente six colonnes sur les façades, quatorze sur les côtés, en comptant deux fois la colonne d'angle, selon l'usage. Son plan reproduit, avec de légères modifications, le plan du temple C, le premier des temples que nous venons d'étudier. La cella, le temple proprement dit, a une longueur considérable en proportion de sa largeur; car elle a neuf mètres de largeur sur quarante et un mètres de longueur. On retrouve le portique en avant du pronaos, quoique le portique serre de très près le pronaos, qui n'a ni antes, ni colonnes, mais un mur simple et des portes comme le temple de l'Acropole. Le portique serre de si près le vestibule, qu'il reste seulement assez de place pour le jeu des battants des portes sur la rainure circulaire dont on retrouve les marques. Enfin, s'il n'y a pas de marches sur la façade principale, c'est qu'on a fait plus encore : on a abaissé les degrés eux-mêmes. Le stylobate, qui n'est destiné qu'à rehausser les colonnes et à rester inabordable à la foule, a fait place à des marches continues tout autour du temple, qui n'ont que vingt-six centimètres chacune, et qui sont, par conséquent, accessibles et faciles au pied. C'est un défaut, je n'en doute pas, et, si le monument était de tout

dans son ensemble, on serait choqué par ce piédestal affaibli et trop mince qui ne répond pas à l'importance, à la fermeté écrasante de l'entablement et ne semble pas fournir aux colonnes assez de force, un sol suffisamment épais et résistant pour porter leur fardeau. Si l'architecte s'est éloigné de la tradition et des modèles qu'il avait à Sélinonte même, dans l'Acropole, c'est qu'il a cédé aux convenances matérielles, c'est qu'il lui a fallu rendre son péristyle accessible de toutes parts à la multitude. En effet, lorsque Sélinonte se fut rapidement développée, quand l'Acropole trop étroite ne put contenir sa population, la ville franchit le vallon que nous venons de franchir tout à l'heure par la pensée; elle s'établit sur le plateau oriental, et, dans le nouveau quartier, on bâtit un autre temple, où la religion et la vie civile conciliaient leurs exigences : c'était à la fois un temple et une agora. Le temple n'est point pour cela profané, car il est fermé; il reste toujours un sanctuaire. Le portique qui est ouvert au peuple lui sert d'annexe, d'ornement, et ne participe en rien au caractère sacré du naos, de la demeure du dieu.

Les colonnes ont un mètre quatre-vingt-deux centimètres de diamètre, neuf mètres onze centimètres de hauteur, c'est-à-dire exactement (à un centimètre près) cinq fois leur diamètre; proportion déjà plus élégante et qui dénote une époque plus avancée. Les autres temples n'avaient que quatre diamètres 1/2, quatre diamètres 2/5. Ceux de Syracuse gardaient le même rapport : Corinthe, on se le rappelle, ne comptait que



quatre diamètres. Cependant, au temple F, la diminution des colonnes vers le sommet est encore trop forte; le chapiteau et son tailloir ont une saillie exagérée; le galbe du chapiteau est toujours déprimé et mou : c'est une nécessité absolue, tant que le sommet de la colonne ne sera pas renforcé et ne permettra pas à la courbe du chapiteau qui unit la colonne au tailloir de suivre une ligne plus verticale, plus ferme, plus propre à entrer dans le sentiment général de l'architecture.

La frise a réduit la largeur de ses triglyphes, et la suite régulière et égale des mutules avec toutes leurs gouttes a pu se continuer sur les métopes. Mais ce qu'il y a de particulièrement beau et de remarquable dans le temple qui nous occupe, c'est le couronnement, c'est le chéneau, qui surmonte les longs côtés du temple. Les ornements peints qui le décorent sont précieux pour l'histoire de l'art; leur conservation autant que leur style en ont fait un des éléments les plus importants pour la solution du problème de la polychromie. Ces peintures sont appliquées à nu sur la pierre; car, à Sélinonte, on employait deux sortes de pierres. La plus commune, qui servait à la construction générale de l'édifice, est un calcaire de première et de seconde formation, poreux, qui se décompose par l'action du temps. Mais la pierre destinée à recevoir les moulures supérieures, à former le couronnement et les ornements du temple, est un calcaire de troisième formation, d'un grain très-dur, d'une qualité inaltérable. Les matériaux plus grossiers qui

constituaient le corps du temple étaient revêtus de stuc; sur les couronnements, sur les moulures, la couleur est appliquée à nu. M. Hittorff a démontré cette différence par des preuves palpables.

Le portique qui précède la cella et s'élève en avant de son vestibule fermé, mérite encore notre attention. Il nous offre, en effet, une anomalie, un essai, une innovation tout à fait remarquable. C'est qu'avec des chapiteaux doriques, les colonnes ont des cannelures qui plus tard ont été appelées *ioniques :* ce ne sont pas des cannelures à arêtes vives et tranchantes; ce sont des cannelures séparées par des *baguettes*, par les intervalles aplatis et sensiblement épais de la colonne ionique. Sur le chapiteau lui-même, on voit se réduire le nombre des filets, c'est-à-dire des moulures creusées dans la pierre avec des arêtes tranchantes, et l'on a ajouté une moulure arrondie, au-dessous du chapiteau. Ce mélange de détails qui, plus tard, ont été si distincts, si nettement attribués aux différents ordres, nous frappera bien plus encore lorsque nous retrouverons à Sélinonte, au milieu du temple dorique de Jupiter Olympien, un chapiteau d'ante avec les volutes ioniques.

Faut-il tirer des conclusions précises de cette confusion? Je ne le crois pas. Si le temple était plus ancien, on pourrait penser que l'ionique est encore mêlé au dorique, dont il ne se détachera que plus tard. Mais le temple de Sélinonte que nous désignons par la lettre F est voisin du siècle de Périclès; il appartient à la fin du sixième siècle. Alors l'ionique existait :

peut-être les architectes de Sélinonte lui firent-ils un emprunt qui n'a rien, du reste, que de modéré, je dirais même rien que de naturel. Il faut, lorsqu'on critique une œuvre d'architecture, n'arriver aux explications théoriques et aux hypothèses qu'après avoir cherché en vain les explications matérielles, le besoin, la convenance, l'utilité. Ici, par exemple, qui nous dit que l'architecte n'ait pas donné aux colonnes de son portique intérieur des cannelures à baguettes, uniquement parce que la foule y était admise, parce qu'elle s'appuyait sur les colonnes, les heurtait? Au temple de l'Acropole, le frottement avait brisé les arêtes vives, fines, tranchantes des cannelures doriques : au temple du nouveau quartier, on mit les baguettes, dont la surface plate et moins délicate n'avait point à redouter de pareils accidents. On verra le dessin de cette curieuse anomalie dans l'ouvrage de M. Hittorff. M. Hittorff, qui a si longuement étudié les temples de la Sicile, qui a remué à Sélinonte, avec tant de difficulté et de patience, les amas de leurs énormes débris, M. Hittorff a découvert le premier les fragments de ces colonnes à cannelures ioniques; le premier, il les a fait entrer avec une complète vraisemblance dans la restauration fictive du monument.

Je disais que le temple F doit être placé vers la fin du siècle de Pisistrate. Ses proportions plus élancées, la riche décoration de son entablement, me portent à le croire : ce qui m'y porte surtout, ce sont les sculptures qui ornaient les métopes, c'est-à-dire l'espace laissé vide entre les triglyphes. MM. Harris et Angel

ont découvert parmi les ruines de ce temple, comme ils l'avaient fait déjà dans le temple de l'Acropole, deux métopes sculptées qui appartenaient à la façade. Sur les côtés, sur les longs côtés du temple, les métopes sont lisses et n'avaient reçu probablement que des ornements peints. Sur les façades, elles étaient sculptées; le caractère de leurs sculptures montre un progrès considérable sur les sculptures du temple de l'Acropole, atteste l'influence des écoles doriennes de la Grèce, ou plutôt de l'école éginétique (qui ne sait combien l'île d'Égine et Mégare sont voisines?); ce caractère est déjà assez net, la tête surtout d'un Titan renversé par Minerve dénote assez d'habileté, de finesse, pour qu'on n'hésite pas à classer ce temple vers la fin du sixième siècle; ainsi se confirme le témoignage de l'architecture elle-même.

LE TEMPLE DE JUPITER.

Il me reste à parler du plus grand temple de Sélinonte, du temple qu'on a attribué, par supposition, à Jupiter Olympien. Sa grandeur même a d'abord fait naître cette idée. A Agrigente, en effet, à Athènes, à Olympie, les Grecs réservaient pour le maître du ciel et le roi des dieux la demeure la plus vaste et la plus magnifique; à Mégare. métropole de Sélinonte, à Mégare, qui avait peut-être envoyé des architectes avec Pammilus, le chef de la colonie, il y avait un temple remarquable de Jupiter Olympien. Les Sélinontins professaient un culte particulier pour Jupiter; ils lui

avaient consacré, à Olympie, un trésor destiné à contenir les trophées de leurs victoires. Enfin, outre l'immensité du temple, on sait, par l'étude même des ruines, que le temple était hypèthre, c'est-à-dire découvert à l'intérieur comme une cour et entouré de portiques. Or, quand nous discuterons, dans un des prochains chapitres, la question des temples hypèthres, nous verrons que les temples de Jupiter Olympien en particulier étaient hypèthres; c'était une convenance imposée par les idées religieuses, chez les Grecs peut-être, chez les Romains assurément. Nous répéterons donc, avec tout le monde, *le temple de Jupiter Olympien*.

Avant tout, afin de concevoir une juste idée de sa grandeur, on peut citer ses principales dimensions, en les rapprochant d'un monument bien connu, que l'on regarde avec raison comme le plus grand temple des temps modernes, temple grec lui-même, quoique d'ordre corinthien et de proportion romaine.

Le temple de Sélinonte a 50 mètres de largeur sur la façade; la Madeleine n'a que 41 mètres. La différence est de 9 mètres.

Sur ses longs côtés, le temple de Sélinonte a 110 mèt. 30 cent.; la Madeleine n'a que 92 mètres. La différence est de 18 mèt. 30 cent.

De sorte que le temple de Sélinonte occupe en superficie 5500 mètres carrés; la Madeleine n'en couvre que 3722. La différence est de 1878 mètres carrés.

Le diamètre des colonnes de Sélinonte, à la base, est de 3 mèt. 41 centimètres. Le diamètre des co-

lonnes de la Madeleine n'est que de 2 mètres 10. La différence est de 1 mètre 31, près des 2/5.

La hauteur des colonnes avec l'entablement, à Sélinonte, est de 23 mètres 60; la Madeleine a 23 mètres. Avec l'entablement complet, le temple de Sélinonte avait 31 mètres de hauteur. Avec son fronton si élevé, la Madeleine n'a que 32 mètres. Mais il faut songer que les proportions de l'ordre dorique ne permettent de donner que quatre diamètres et deux tiers aux colonnes, tandis que les colonnes de la Madeleine ont près de onze fois leur diamètre en hauteur.

Je pourrais encore comparer le temple de Sélinonte au temple de Jupiter Olympien à Agrigente, et montrer qu'il était plus grand que le temple des Géants. Mais cette comparaison trouvera mieux sa place dans une étude des temples d'Agrigente.

Le plan du temple nous donne huit colonnes sur la façade, dix-sept sur les longs côtés. C'est le plan du Parthénon : mais combien le temple de Sélinonte est plus grand que le Parthénon! Les plans qu'en ont publiés Wilkins et le duc Serra di Falco ne sont point assez conformes aux renseignements que donnent les ruines pour qu'on puisse y ajouter une entière confiance. Il y a même des erreurs graves qu'il faut attribuer à la difficulté de parvenir jusqu'au sol, couvert de gigantesques blocs de pierre, et de remuer ces blocs entassés les uns sur les autres. Il est malheureux que l'ouvrage de M. Hittorff sur la Sicile ne soit point achevé. Pour moi, qui ai visité et étudié avec le plus grand soin les ruines de la Sicile, et qui sais quel riche



butin de documents nouveaux et de dessins contiennent les portefeuilles de M. Hittorff, je ne cesserai point de demander la continuation d'un ouvrage qui intéresse à un si haut point et la science et l'histoire de l'art.

Au premier coup d'œil jeté sur le plan, nous reconnaissons le système appliqué aux trois temples que nous avons étudiés les premiers, système particulier aux architectes de Sélinonte, et qui n'est probablement rien autre chose que la conciliation des besoins religieux et des besoins civils. Dans les monuments du siècle suivant, on ne trouve plus cette confusion. Les Sélinontins se conformeront aux traditions établies, même dans leurs plans. Ici, le péristyle est très-écarté de la cella ; cet écartement est tellement grand que Wilkins, architecte anglais, a été amené à supposer deux rangs de colonnes. En se référant à ce qui a été dit précédemment, on s'expliquera la cause de cette erreur et le but des architectes sélinontins. Le péristyle était destiné à la foule : la preuve, c'est que l'on trouve sur toute l'étendue de la façade, non pas seulement les hauts degrés du stylobate avec les petites marches intercalées, égales à l'entre-colonnement central, mais des marches véritables sur toute la largeur, sur un développement de 154 pieds. Ces marches ont 28 centimètres de hauteur.

De la colonnade qui entoure le temple si nous entrons dans la cella, nous la trouvons elle-même disposée pour recevoir la foule.

En effet, non-seulement la porte du milieu existe,

mais elle est flanquée de deux portes latérales auxquelles correspondent deux portes dans le mur du portique postérieur, qui s'appelle le posticum. Voici donc la disposition intérieure : le sanctuaire, adossé au mur de séparation, mur très-épais, afin de soutenir le poids et le jeu des portes; le portique de dix colonnes, à droite et à gauche en avant du sanctuaire où était la statue du dieu; au milieu, l'hypèthre, espace découvert; sous les portiques, les passages directs pour la foule qui traverse, de porte en porte. Ainsi, dans ce vaste temple, tout est pour la foule, tout est passage; le dieu n'a de véritable sanctuaire que la partie la plus reculée de la cella, entourée de murs, et qui a moins de sept mètres de largeur.

Ainsi se complète le système dans lequel ont été conçus les plans des anciens temples de Sélinonte. A l'intérieur, la foule ou du moins les visiteurs sont admis et circulent de porte en porte, sous les portiques, comme par une allée. A l'extérieur, le péristyle offre un abri aux citoyens pour leurs réunions ; c'est l'agora, c'est le marché peut-être, car on ne peut s'empêcher de songer au célèbre passage du Nouveau-Testament, qui nous montre Jésus-Christ chassant les vendeurs du temple. Le temple de Jérusalem était un sanctuaire plus fermé qu'aucun des temples de l'antiquité. Les marchands, les vendeurs avaient-ils donc pénétré dans le sanctuaire, dans le Saint des Saints? Il semble qu'ils devaient se tenir simplement sous le portique; et aux yeux du Christ, comme aux yeux des modernes, c'était déjà une profanation. Les Grecs en jugèrent ainsi



plus tard, et à Sélinonte on rendit les temples du siècle suivant inaccessibles.

Si du plan nous passons à l'élévation du monument, si nous n'examinons pas seulement sa disposition, mais sa construction, son style, nous reconnaissons qu'il est de deux époques bien distinctes, et qu'il présente, précisément à cause de son double caractère, un exemple tout à fait remarquable de l'esprit grec, de ses progrès logiques, de sa tradition pour ainsi dire inflexible.

Le temple de Jupiter Olympien n'avait pas été achevé; c'est ce qui a fait supposer à Wilkins qu'on devait ajouter un rang de colonnes intermédiaires et établir autour du temple une double colonnade. La raison, à ses yeux, était la difficulté de couvrir le portique avec des poutres formées d'une seule pierre, qui devaient s'appuyer et sur la colonnade et sur le mur : car elles auraient eu 11 mètres environ de longueur Il a cru qu'il fallait des supports intermédiaires; mais nous verrons dans un instant quels immenses blocs de pierre les Sélinontins savaient extraire des carrières voisines situées auprès du fleuve Sélinus. Les Égyptiens savaient pousser bien plus loin encore l'emploi des monolithes, c'est-à-dire des matériaux gigantesques. Ici même, à Paris, ne voyons-nous pas les corniches rampantes du fronton du Louvre, sur la célèbre façade de Perrault, formées par deux pierres longues de plus de 50 pieds? Perrault avait fait extraire des carrières de Meudon ces deux monolithes qui depuis se sont fendus en différents endroits

Le temple n'avait donc point été achevé : les colonnes sont étendues sur le sol, avec leurs chapiteaux tombés, par l'effort des machines, tombés un peu plus loin qu'elles. Les unes sont cannelées, les autres ont un commencement de cannelures, d'autres sont encore brutes et ne sont point sorties de leur fourreau de pierre ; car les anciens faisaient exactement ce que nous faisons aujourd'hui : ils dégrossissaient les colonnes, les chapiteaux, et construisaient. La sculpture de la pierre ne commençait qu'après l'achèvement des parties hautes, et toujours en descendant les échafaudages, de peur que d'inévitables accidents ne détruisissent les moulures, les fines arêtes des parties basses, si on les sculptait les premières. C'est un conseil du simple bon sens. Les temples de Ségeste, de Délos, l'ancien Parthénon d'Athènes, nous présentent les mêmes particularités.

Or, non-seulement le temple n'avait pas été achevé, mais les travaux avaient été abandonnés au sixième siècle, repris au siècle de Périclès, puis interrompus encore par les malheurs publics et par les guerres. De sorte que le temple fut renversé par les Carthaginois avant d'être complet ; aussi ne doit-on chercher ni sculptures dans les frontons, ni sculptures sur les métopes, ni couleurs sur les moulures.

Les colonnes de la façade principale, c'est-à-dire de la façade orientale, les colonnes des deux côtés longs, ont un chapiteau aplati, tandis qu'elles-mêmes sont amincies à l'excès vers le sommet : c'est le style archaïque, le style du siècle de Pisistrate.



Au contraire, la façade postérieure, qui est tournée vers l'Occident, a des colonnes dont le fût se rétrécit avec beaucoup de mesure; par conséquent la colonne a plus de force, plus d'épaisseur, et son chapiteau se redresse, avec une ligne ferme, arrêtée, architecturale, qui appartient au beau siècle, au siècle de Périclès. Il faudrait un dessin pour démontrer mieux que toutes les explications la différence des deux époques et des deux styles.

C'est là un fait vraiment remarquable, qui fait voir d'une manière frappante ce qu'était la tradition dans l'architecture grecque. Aujourd'hui, quand nous achevons un monument, que faisons-nous? Nous continuons le style, quelle que soit son époque, qu'il soit gothique ou de la renaissance, bon ou mauvais, préférant un monument homogène, plein d'unité, à des corrections, à des innovations qui, excellentes en elles-mêmes, enlèvent à l'édifice son caractère et son ensemble. A Sélinonte, que voyons-nous? Un temple qui reste pendant longtemps à demi construit. L'argent manque, les sacrifices ont été considérables, des révolutions, des guerres sont survenues : on arrête les travaux. Mais pendant ce temps, l'art marche, en Sicile comme en Grèce, dans les colonies comme dans les métropoles : cinquante ans, soixante ans, un siècle peut-être se sont écoulés; l'émulation, l'exemple d'Agrigente, ville voisine, ville rivale, qui construit son temple de Jupiter Olympien, après la défaite des Perses et des Carthaginois, provoquent un nouvel effort : Sélinonte reprend son œuvre. Que fait le nouvel archi-

tecte? Il suit le mode du temps, il suit la tradition, la tradition inflexible. Il ne peut rien changer au plan ni aux proportions; le diamètre des colonnes, leur hauteur, tout est donné, il faut qu'il accepte tout. Mais il peut changer le galbe des chapiteaux, le galbe des colonnes, et par cela seul leur donner un tout autre aspect. C'est ce qu'il fait et sans égard pour le passé; car il donne à ses chapiteaux une courbe nette, décidée : il augmente l'épaisseur des colonnes à leur sommet, à la gorge, au-dessus du chapiteau, il l'augmente de 55 centimètres. Quel était l'effet, l'aspect de ces deux façades si différentes? Nous ne pouvons en juger : mais il faut songer que cet effet était peut-être complétement sauvé, précisément parce que deux façades d'un rectangle ne se peuvent jamais voir à la fois ni comparer. Il est même possible qu'à une hauteur de 50 pieds (car les colonnes avaient 16 mèt. 60 de hauteur), on ne pût distinguer sans une grande attention le galbe de leurs chapiteaux; et, par la perspective, l'amincissement des colonnes, le rétrécissement, ici très-fort, là-bas très-faible, ne se laissait saisir que par des regards exercés. Rien n'est plus propre à montrer combien les Grecs étaient peu épris de l'érudition en matière d'art, du pastiche, ou, si l'on veut, de l'unité de style. Ils suivaient le progrès et se conformaient à la tradition.

Je ne relève point l'erreur de l'architecte Cavallari et du duc Serra di Falco qui, embarrassés par la différence des chapiteaux, supposent que certaines colonnes appartenaient au péristyle, les autres à l'in-



térieur du temple. Nous devons chercher la vérité et non point nous arrêter à réfuter toutes les erreurs qui se présentent sur notre route : cela pourrait nous mener bien loin.

L'architecte qui continua le temple fit plus encore : il changea au plan ce qu'il pouvait y changer. Ainsi les antes ou pilastres du pronaos étaient anciennement en ligne avec les colonnes. Il les porta en avant, de façon à les démasquer, et se conforma, par conséquent, au progrès que dénotent le Théséion, le Parthénon et les beaux temples du cinquième siècle.

De plus, sur la façade la plus ancienne, les chapiteaux d'ante ont une forme primitive et confuse : ce sont deux volutes renversées avec une palmette, mélange singulier des éléments ioniques avec l'ordre dorique, souvenir d'une époque où les deux ordres n'étaient peut-être pas encore nettement déterminés. Au contraire, les chapiteaux d'ante sur la façade plus récente sont conformes aux traditions classiques du beau siècle : ils offrent la moulure à bec de corbin. Mais la différence de deux pilastres aux extrémités opposées d'un temple n'avait rien de bien sensible et ne portait que sur des détails. Il ne faut point comparer ces disparates, parti pris que conseillait le respect de la tradition, avec les horribles ajustements du dix-huitième siècle, qui bâtissait des façades de style nouveau en avant des églises gothiques ou des basiliques romaines.

L'époque de la première fondation du temple nous est inconnue, comme toute l'histoire des Sélinontins.

Si nous examinons l'échelle des proportions, nous voyons que le diamètre des colonnes est de 3 mèt. 41, leur hauteur de 16 mèt. 60 : le rapport, par conséquent, est de quatre diamètres et deux tiers, c'est-à-dire un peu plus fort qu'au temple D dans l'acropole de Sélinonte, qui a quatre diamètres et demi, moins fort qu'au temple F, qui compte cinq diamètres. La construction du temple de Jupiter se placerait donc entre les deux époques de la construction de chaque temple : mais comme elles sont inconnues, il faut renoncer à trouver autre chose qu'une classification relative. D'après le style, on placerait le temple de Jupiter vers le milieu du sixième siècle, cent ans après la fondation de Sélinonte. La façade, plus moderne, serait postérieure aux guerres médiques.

La beauté des matériaux employés pour ce temple frappe d'étonnement, et les débris eux-mêmes sont tellement grandioses, qu'on se demanderait presque comment on a pu manier de tels blocs. Mais, au fond, ce n'est qu'une question de bras et d'argent. D'ailleurs, l'énormité n'est qu'un mérite tout à fait secondaire en matière d'art. Il y a des blocs qui mesurent près de 18 pieds de hauteur sur 9 ou 10 pieds d'épaisseur. Les colonnes couchées sur le flanc ont encore, sur le diamètre de leurs tambours, près de deux fois la taille d'un homme. Les carrières sont au delà du fleuve Sélinus, de sorte qu'il fallait franchir la vallée qui sépare les deux moitiés de la ville et le Sélinus lui-même. On voit des tambours de colonnes demeurés depuis vingt-quatre siècles sur la route des car-

rières ou adhérents au rocher d'où l'on allait les détacher.

L'aspect que présentent les ruines de Sélinonte est vraiment imposant. La chute de cette ville infortunée fut pour la Sicile ce que fut la destruction de Sybaris pour l'Italie, la destruction de Milet pour l'Asie Mineure, d'Athènes pour la Grèce : mais Sélinonte est restée un lieu désolé, un désert. Son port, où se mêlaient jadis les galères grecques et les galères phéniciennes, a été comblé par les sables; le torrent qui s'y jetait a reformé peu à peu les marais qu'Empédocle avait desséchés. La fièvre, cette redoutable gardienne des ruines de la Grèce, a repris possession de Sélinonte; elle y règne, elle en chasse les hommes qui seraient tentés de profaner la solitude des monuments et la poésie des souvenirs. La nature elle-même semble frappée de stérilité : pas un arbre, des plaines en friche. Sur les deux promontoires où fut jadis Sélinonte, d'énormes et innombrables débris sont étendus sur le sol, tels que les machines de guerre des Carthaginois les ont renversés. Ils sont couchés comme une armée de braves le lendemain d'une défaite, tous à leur rang. Le voyageur contemple avec respect ces colosses qui semblent prêts à se relever et n'attendent que la voix de ceux qui les ont jadis créés. Il n'ose escalader leurs fragments gigantesques, dont le plus petit surpasse de beaucoup la taille de l'homme. Aucun témoignage de l'histoire ne peut donner une idée plus saisissante de la puissance d'un peuple qui a grandi si rapidement sur la scène

du monde, et qui en a été précipité si vite. Pendant ce temps, un soleil ardent pèse sur votre tête : la mer, à peine émue, renvoie mille étincelles et se colore au loin d'un bleu intense et profond; la brise souffle de la côte d'Afrique. On sent cet indéfinissable parfum qui vient d'une terre voisine, avant-coureur d'un immense continent. On croit distinguer l'Afrique au moment où l'horizon se courbe et se dérobe; on croit entendre le flot qui expire sur la rive murmurer le nom de Carthage. C'est que Carthage est là, non loin, exactement en face, sur un promontoire qui s'avance vers la Sicile. C'est là qu'elle était assise, cette reine de la Méditerranée occidentale, que Sélinonte osa un jour ne plus craindre, et qui se vengea avec une rapidité et une perfidie toutes puniques. Carthage périt à son tour, car les ruines sont le dernier mot de l'histoire. Qu'en reste-t-il aujourd'hui? Que reste-t-il de Tyr? Quelles traces ont laissées ces grandes cités phéniciennes dont le seul génie était l'amour de l'or? Tandis que les Grecs ont assuré l'immortalité même à leurs ruines : les générations les plus reculées iront encore y chercher, non pas seulement des émotions, mais des modèles.

CHAPITRE IV

LES TEMPLES DE PÆSTUM.

Sur les côtes de la Grande-Grèce, dans une des plaines de la Lucanie, au-dessous du fleuve Silarus (aujourd'hui Sélé) se trouvent les ruines de Pæstum. Pæstum s'appela d'abord Posidonia, du nom de Neptune (*Poseidôn*); c'était la ville de Neptune, comme Athènes était la ville de Minerve (*Athênê*). Aussi voyons-nous le dieu des mers figurer sur les monnaies de Pæstum. Debout, se portant en avant d'un pas violent, il brandit son trident de la main droite, tandis que le bras gauche étendu semble commander aux flots. Ce type, à peine arrêté par les premiers essais de l'art, reste encore sur les monnaies de la plus belle époque. Le style se transforme, le dessin devient plus pur; mais l'attitude est gravée dans l'imagination populaire, elle est consacrée. Neptune brandissant son trident, une légère draperie jetée, en guise d'écharpe, d'un bras sur l'autre, se retrouve sur les monnaies repoussées qui reproduisent en saillie et en creux tout à la fois une seule em-

preinte, aussi bien que sur les belles monnaies au revers desquelles bondit un taureau.

Posidonia fut fondée par Sybaris, la plus puissante ville de la Grande-Grèce pendant un siècle, la plus promptement détruite ; mais elle ne fut point détruite par les Barbares, comme Milet ou Sélinonte : elle fut détruite par d'autres Grecs. Car les colonies portaient partout avec elles les hostilités de race, les haines déplorables qui ne cessèrent jamais de déchirer la Grèce. Les Achéens, chassés du Péloponèse, étaient venus se fixer dans ces admirables campagnes de la basse Italie où la terre rendait cent pour un ; un certain nombre d'habitants de Trézène avaient émigré avec eux : de concert ils fondèrent Sybaris. Des querelles s'élevèrent, à ce qu'il paraît, entre les deux peuples. Les Trézéniens se séparèrent de leurs alliés et se fixèrent au-dessous du Silarus. Ils débarquèrent, construisirent au bord de la mer un camp retranché, ou, si l'on aime mieux, entourèrent de murs les champs dont ils s'emparaient. Les Lucaniens, possesseurs du sol, s'étaient enfuis dans les montagnes voisines. Ainsi fut fondée Posidonia (Strab., vi, p. 251), auprès de la mer, vivant de la mer, en commerce constant avec Sybaris ; c'était bien la ville de Neptune. Par là s'explique aussi un passage de Solinus (ii, 10) qui appelle Posidonia une ville *dorienne*, quoiqu'elle fût considérée comme une colonie de Sybaris, qui était aux Achéens. Trézène, la métropole, appartenait, en effet, aux Doriens, et nous ne nous étonnerons point de voir l'architecture dorique florissante à Posidonia. Sur les monnaies

également on trouve quelquefois la forme dorienne de leur nom, ποσειδωνεαταν au lieu de ποσειδωνιατων. Quant au second nom, *Pæstum*, on en ignore l'origine. Fut-il donné par les Lucaniens, par les aborigènes qui prononçaient mal le mot Posidonia et en faisaient Posdo et Posto ? Fut-il donné par les Romains quand ils conquirent Posidonia ? on l'ignore. Le nom de Pæstum est seul resté et c'est le nom que nous emploierons comme tout le monde.

Pæstum fut fondée peu de temps après Sybaris, par conséquent au commencement du huitième siècle avant J.-C. Il est vraisemblable que les Lucaniens ne renoncèrent point sans combat à leur territoire ; qu'ils essayèrent plus d'une fois de jeter à la mer les étrangers qui s'établissaient violemment chez eux. Mais l'histoire se tait sur toute cette époque et nous ne pouvons soupçonner l'importance et la prospérité de Pæstum que par ses ruines. La plaine, jadis si fertile, au milieu de laquelle elle s'étendait, son beau golfe entre les deux promontoires de Minerve et d'Énipée, le port Alburnus à l'embouchure du Silarus, le bois de Diane, bois sacré, aux grands arbres séculaires qui ombrageaient l'une et l'autre rive du fleuve, les monts Alburniens dans le lointain, tel est le cadre au milieu duquel il faut voir Pæstum par la pensée. Joignez-y des murs épais de trois mètres qui sont encore debout, des tours aux larges et puissantes assises ; n'oubliez pas un air tiède, un ciel alors favorable, et ces champs de roses chantés par les poëtes latins : *Biferi rosaria Pæsti,* dit Virgile; *Odorati vic-*

tura rosaria Pæsti, dit Properce; et le Tasse dans sa *Jérusalem délivrée*, répétera après eux :

> *Quindi insieme venia la gente esperta*
> *Dove sol che abbonda di vermiglie rose.*

Mais ces roses, je crains bien que le Tasse ne les ait vues que dans Virgile.

La Fable avait répandu autour de Pæstum quelques-unes des riantes fictions que les villes anciennes regardaient comme des titres de noblesse, et dont elles s'entouraient pour se vieillir à plaisir. On disait que les Argonautes avaient abordé à l'embouchure du Silarus et que Jason y avait élevé un temple à Junon. Hercule était venu aussi en Lucanie. Les îles des Sirènes n'étaient point éloignées et n'avaient pu retenir le prudent Ulysse. C'est pourquoi l'on voit parfois une sirène sur les monnaies de Pæstum. Au sommet d'une des portes de la ville, d'une époque plus récente, il est vrai, puisqu'elle forme un passage voûté, une sirène a été sculptée.

Il semble que Pæstum dut profiter singulièrement de la ruine subite de Sybaris. Je n'ose redire, et cela parce que je ne puis y croire, ce que les anciens racontent de Sybaris. Une ville qui comptait vingt-cinq villes dans sa dépendance et pouvait lever trois cent mille hommes, et qui, d'un autre côté, décernait des honneurs à quiconque inventait un nouveau mets, tandis que l'on entendait gémir ceux que blessait le pli d'une feuille de rose, voilà de grandes exagérations! Et ce Sybarite qui partageait le frugal repas d'un

Spartiate. — « Je ne m'étonne pas, disait-il, si les Spartiates sont de bons soldats ; la mort est bien préférable à une telle vie. » En tout cas, les Sybarites payèrent cruellement leur molle et fastueuse puissance. L'an 510, ils exilèrent quelques citoyens trop ambitieux ; Crotone, ville rivale, qui voulait devenir la première dans la Grande-Grèce, accueillit les bannis : la guerre éclata. Les Sybarites furent défaits : les Crotoniates en firent un affreux massacre ; Milon l'athlète, le fameux Milon de Crotone marchait à leur tête, armé d'une massue comme Hercule. Puis, ils s'emparèrent de la ville, la rasèrent, et, pour en effacer jusqu'au souvenir, ils détournèrent un fleuve voisin et le firent passer à la place où s'élevait quelques jours auparavant Sybaris.

Un grand nombre d'habitants dut chercher un asile à Pæstum. Cependant, si la population augmenta, il ne semble point que la ville se soit étendue, car l'enceinte des murs existe encore : ils sont en partie renversés, en partie debout, quelquefois jusqu'à une hauteur de six mètres. Or, la ville n'avait guère plus d'un kilomètre et demi de long sur un kilomètre de large. Il est vrai que les faubourgs, le port Alburnus, la campagne même ont pu être habités. Ce serait vers cette époque, c'est-à-dire vers l'an 500 avant J.-C., après quelques années nécessaires pour établir le calme, le progrès, l'équilibre, que je placerais la construction du grand temple, dont le style est déjà voisin du beau siècle, en même temps que les proportions appartiennent au siècle de l'archaïsme. Quant

au portique et au petit temple que l'on appelle quelquefois le temple de Cérès, ils sont beaucoup plus anciens : ils étaient bâtis depuis longtemps, lorsque Vélia ou mieux Élée fut fondée en 553 par une colonie phocéenne. Peut-être était-ce à leur construction que les architectes de Pæstum devaient leur célébrité : c'est pourquoi l'un d'entre eux fut appelé pour présider à la fondation de la nouvelle ville, c'est-à-dire aux embellissements de la ville étrusque que les Phocéens voulaient agrandir.

Pæstum compte dès lors cent années de prospérité qui sont entourées d'autant d'obscurité que ses origines et sa croissance. L'histoire ne parle plus d'elle que pour raconter ses malheurs. Nous suivons partout avec le plus vif intérêt l'établissement des colonies grecques sur les côtes de l'Asie, de la Thrace, de la Sicile, de l'Italie. Mais nous songeons rarement aux habitants des pays que les Grecs envahissaient, aux propriétaires du sol qui devaient céder leurs plaines les plus fertiles, se retirer dans l'intérieur, être exclus de la mer. Sur toutes les côtes de la Méditerranée, nous voyons la race grecque ou la race phénicienne asseoir ses innombrables établissements, refouler les indigènes, comprimer violemment des pays qui ne peuvent plus respirer, en quelque sorte, que par l'entremise du commerce grec. Mais il y eut parfois des réactions redoutables. L'empire des Sicules, par exemple, faillit se constituer sous le roi Ducétius et les grandes colonies de la Sicile tremblèrent un jour. Les Lucaniens furent plus heureux ou plus persévérants

que les Sicules. Pressés au sud et à l'ouest par les peuples grecs qui étendaient leurs conquêtes, menacés au nord par Rome qui commençait à grandir, ils réunirent toutes leur forces et frappèrent un coup désespéré. Cette guerre nationale, qui fait honneur aux Lucaniens, doit être placée entre l'an 438 et l'an 424 avant J.-C.; elle fut fatale à des villes florissantes, à Pæstum, à Métaponte notamment. Pæstum fut attaquée et prise la première. Ses belles fortifications, ses temples, son port, tout ce que le génie grec avait créé, devint la jouissance des conquérants, ou plutôt des légitimes possesseurs du sol. Ils ne détruisirent point la ville, ils la gardèrent, en substituant le nom barbare de Pæstum au doux nom de Posidonia. Les Grecs furent chassés ou s'enfuirent : il n'en resta qu'un petit nombre; ils consentaient à demeurer opprimés plutôt que de quitter leur patrie. Tous les ans ils se réunissaient pour entretenir de douloureux souvenirs, pour pleurer la liberté perdue et leur grandeur passée; c'était la *Fête des larmes* dont parle Athénée (XIV, p. 682). En vain les Grecs Italiotes appelèrent Alexandre, roi d'Épire, à leur secours. Alexandre assiégea Pæstum sans pouvoir la prendre. Les Lucaniens se défendirent vaillamment derrière les fortes murailles que les Grecs avaient construites pour eux. Ils les gardèrent jusqu'à ce que la domination romaine enveloppât de son irrésistible étreinte et les vainqueurs et les vaincus.

Dans les temps modernes, l'histoire de Pæstum, comme celle de tant de lieux célèbres dans l'antiquité,

n'offre que ruines et que désastres. En 915, les Sarrasins s'en emparent et la détruisent. En 1080, Robert Guiscard fait fouiller et piller les temples, enlever les matériaux précieux, emporter les colonnes qui devaient orner les églises de Salerne. Pæstum se releva cependant, mais pour dépérir pendant cinq siècles. Les eaux avaient formé des marais dans une plaine naturellement basse; les sables poussés par les flots s'étaient accumulés à l'embouchure des rivières. Déjà, il faut bien le dire, au temps de Strabon, la campagne était malsaine et l'écoulement des eaux difficile (vi, p. 251). En outre, pendant le moyen âge, les égouts, les aqueducs, les conduits de toute sorte avaient été comblés ou détruits. Les habitants manquaient d'eau; il fallut enfin quitter des demeures inhospitalières. On alla chercher sur la montagne, à Capaccio, des sources et un air pur. Pæstum fut abandonnée dans l'année 1580. Depuis lors, les trois temples qui avaient été épargnés sont restés solitaires et silencieux. La plaine est en grande partie inculte; c'est un désert habité par la fièvre, où quelques bergers maladifs mènent paître leurs buffles à demi sauvages.

Pendant deux cents ans, Pæstum resta même oubliée complétement du monde, et ce fut une véritable découverte lorsque, au milieu du dix-huitième siècle, on signala l'existence de ces ruines remarquables. En 1745, le baron *Antonini* en parla dans son ouvrage sur la Lucanie. En 1750, Soufflot, qui devait être un jour l'architecte du Panthéon, mesura les

temples, et ses dessins furent publiés en 1764 par Dumont, professeur d'architecture. Un auteur anonyme les fit bientôt connaître à l'Angleterre en 1767; l'année suivanre, Thomas Major en faisait l'objet d'une publication plus soignée qu'exacte. En 1784, le père Paoli, d'après les conseils du comte Gazzola, écrivait ses longues dissertations d'un goût tout italien.

En 1793, de la Gardette, architecte français, composait, sur Pæstum, le meilleur ouvrage qui eût encore paru; ouvrage auquel on rend pleine justice lorsqu'on se reporte au temps où il fut fait. Malheureusement, on est obligé quelquefois de révoquer en doute le témoignage même de l'auteur, ce qui est grave.

Enfin, les travaux les plus complets, les plus distingués que nous possédions sur ces monuments aujourd'hui bien connus des voyageurs, nous les devons à des pensionnaires de l'Académie de Rome; à M. H. Labrouste, qui mesura, en 1818, l'ensemble des ruines et en fit une restauration remarquable; à M. Thomas, qui s'attacha particulièrement au grand temple en 1848. Ses dessins, qui sont aussi bien d'un peintre que d'un architecte, tant l'exécution en est belle, ont été exposés en 1849 à l'école des Beaux-Arts. Ils sont aujourd'hui, ainsi que les beaux travaux de M. H. Labrouste, conservés dans la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

C'est M. Thomas qui, secondé par un autre architecte de l'Académie de Rome, M. André, a découvert, en avant du grand temple, un autel long de plus de

huit mètres. Nous apprécierons plus tard l'intérêt de cette découverte.

Je disais tout à l'heure que, parmi les ruines de Pæstum, les plus anciennes semblent remonter au commencement du sixième siècle. Peut-être remontent-elles encore plus haut, et cependant il ne nous reste rien des premières constructions, des premiers temples de la ville de Posidonia. En effet, des trois monuments, celui qui paraît le plus primitif, par ses proportions et par son style, n'est pas un temple, c'est un édifice civil, c'est un portique que l'on a confondu à tort avec les basiliques des anciens, et auquel on a donné le nom de basilique. Nous ne conserverons point ce nom, qui n'est nullement justifié par la disposition de l'édifice. On n'y trouve, en effet, ni les murs ni les portes qui doivent fermer la basilique, ni le tribunal où devaient siéger les juges : c'est un portique ouvert de toutes parts, libre, accessible à la foule, coupé dans son axe par une file de colonnes; c'est pourquoi l'on voit neuf colonnes sur les façades : quatre de chaque côté, une au milieu qui répond à la ligne de colonnes qui coupe en deux moitiés toute la longueur du portique. Sur les façades latérales, il y a seize colonnes, dix-huit si l'on compte deux fois les colonnes d'angle, de sorte que l'ensemble du périmètre était fermé par cinquante colonnes. Il faut donc renoncer au nom de basilique et appeler cet édifice un portique, un portique comme le Pœcile d'Athènes, quoique le plan fût bien différent, nous le savons par la copie de la villa Adrienne, un portique comme il y

en avait dans toutes les villes grecques pour les réunions des citoyens, pour les marchands, pour la vie extérieure, publique, en plein air, des cités antiques. Cicéron ne raconte-t-il pas que P. Sylla ayant conduit une colonie à Pompéi, la guerre civile faillit éclater parce que les premiers habitants voulaient se réserver la possession exclusive du portique, où ils se rassemblaient et venaient causer aux heures de pluie ou d'ardent soleil.

Mais il est bien clair qu'une ville qui se fonde ne bâtit un portique pour la commodité des citoyens qu'après avoir satisfait aux exigences de la religion, qu'après avoir élevé des temples aux dieux, ou, tout au moins, un temple à sa divinité protectrice. Où est le temple de Neptune, qui non-seulement était le dieu protecteur de Posidonia, mais qui lui avait donné son nom? Il a été détruit avec tant d'autres monuments du même genre dont les villes grecques étaient si riches; il a été détruit, et nous voyons par là combien à tort on attribue à Neptune le célèbre temple qui est encore debout et qui n'a pu être construit, nous nous en assurerons tout à l'heure, qu'à l'extrême limite du sixième siècle, c'est-à-dire deux cents ans après la fondation de la ville. Aucun témoignage historique, du reste, aucune inscription, aucun indice ne justifie le nom de temple de Neptune qu'on a donné au plus grand temple, non plus que le nom de *Cérès* qu'on a donné au plus petit temple, parce que Cérès figure sur quelques monnaies. Ces attributions sont contestables autant qu'elles sont po-

pulaires. Mais précisément parce qu'elles sont populaires, nous dirons toujours le *Temple de Neptune*, le *Temple de Cérès*, bien prévenus toutefois que nous cédons à une pure fantaisie.

On a découvert à Pæstum, en 1830, un troisième temple qu'on appelle le temple de la Paix. Quelques fragments apparents à la surface du sol avaient déjà été dessinés par les voyageurs ; mais ce ne fut qu'en 1830 que le roi de Naples fit entreprendre des fouilles. Les fouilles mirent au jour le plan et les détails d'un temple hexastyle, c'est-à-dire d'un temple qui avait six colonnes sur la façade. Ce temple est d'époque romaine et offre un mélange curieux de grec et d'étrusque, sorte de composite qu'on ne peut rapporter qu'à la décadence de l'art; nous n'avons donc point à nous en occuper maintenant. Cependant, comme le temple de la Paix présente des détails extrêmement intéressants, notamment ses sculptures et ses chapiteaux, où figurent des têtes humaines à la manière étrusque, je le signale à l'attention des lecteurs. Ils en trouveront les dessins et une excellente restauration dans le deuxième volume des *Planches* de l'Institut archéologique de Rome. Dans le deuxième volume des *Annales* de ce même Institut, partie française, à la page 98, se trouve le mémoire explicatif, rédigé par l'auteur de la restauration, M. *Morey*, architecte français.

Nous revenons au portique, qui compte cinquante colonnes sur son périmètre, et qui, à l'intérieur, était divisé dans son axe par un rang de colonnes

isolées, destinées à supporter la toiture. C'est là définition, le but même d'un portique, à part les ornements que l'art peut y ajouter : un portique est un abri pour la foule, un promenoir couvert. Comme construction, il n'est besoin que de murs pour le fond des portiques et de supports pour la couverture; comme appropriation, il faut le plus de dégagement, le plus d'espace possible.

Les colonnes ont 1 mèt. 38 cent. à la base, 6 mèt. 11 cent. de hauteur, ce qui fait quatre diamètres et 2/5 de proportion. Toutefois, il faut tenir compte à Pæstum, plus que dans toute autre ville grecque, de l'emploi du stuc. Les matériaux sont défectueux; c'est ce qu'on appelle en Italie du travertin, pierre très-dure, inaltérable, mais dont la surface est, par sa formation même, percée de trous, rongée profondément. Les Grecs devaient donc appliquer une couche de stuc assez épaisse (il en reste de nombreuses traces à Pæstum) afin d'obtenir les moulures fines, suivies, délicates de leur architecture. Or, le stuc devenait d'autant plus épais à la base, surtout avec des colonnes galbées comme le sont celles du portique; de sorte que nos mesures ne sont pas exactes, aujourd'hui que le stuc est tombé. Il faut supposer un diamètre plus fort vers la base, ce qui donne aux colonnes des proportions encore plus pesantes.

Le chapiteau est remarquable et a donné lieu à bien des conjectures, parce qu'il déroge un peu aux habitudes de l'ordre dorique. On observe, en effet, qu'audessous du lobe, il y a une gorge ornée de petites

feuilles sculptées. Cet ornement, que l'on retrouve au temple de Cérès, a paru aux uns dénoter l'influence égyptienne, aux autres l'influence étrusque. Une troisième opinion, qui est celle de M. H. Labrouste, reconnaîtrait dans ce chapiteau une innovation, un caractère original de l'architecture propre aux habitants de Pæstum. Je crois qu'il n'en est rien, et qu'aucun de ces systèmes n'est fondé. Le chapiteau du portique est grec, parfaitement grec, grec dorique, tout aussi bien que les chapiteaux des temples de Sélinonte que je décrivais précédemment. Il a exactement le même galbe, le même profil; il a le même refouillement qui forme une gorge au-dessous du chapiteau. Seulement, à Pæstum, on a orné cette gorge, on l'a trouvée nue, elle a paru propre à une légère décoration, on y a sculpté de petites feuilles. Mais ce n'est qu'un ornement, c'est-à-dire le caprice d'un architecte qui ne change rien aux lois constitutives de l'ordre, aux règles de la tradition, au style de l'époque. Il garde le style, le galbe, les profils de son temps; mais voyant ce trou, ce refouillement, cette gorge, il y glisse un ornement. Ce n'est point là une altération de l'art grec; cela ne constitue en rien un art original à Pæstum. Du reste, il y a une épreuve bien simple à la fois et toute décisive : dessinez à la même échelle des chapiteaux des vieux temples de Sélinonte; joignez-y, si vous le voulez, le chapiteau du temple de Métaponte et des autres temples doriques de la même époque, comparez-les au chapiteau du portique de Pæstum, vous avez la reproduction, le

calque, pour ainsi dire, du même motif; les profils s'appliquent les uns sur les autres ou bien ne se distinguent que par des nuances imperceptibles; à Pæstum, la nuance, c'est la diminution des filets afin de faire place aux feuilles sculptées dans la gorge. Il nous reste si peu de monuments de l'ancienne Grèce, appartenant aux premiers siècles de l'art, que les éléments de comparaison ne suffisent point pour autoriser les inductions et les systèmes précis. Aussi me tiendrai-je, autant que possible, sur la réserve, m'attachant surtout à l'analyse du monument lui-même, à des rapprochements que je n'oserai presser trop vivement. Ce principe du feuillage, qui naît au col du chapiteau, ne fait-il pas penser à l'ordre corinthien, qui le reprendra, qui fera grandir ce feuillage, qui étendra une végétation plus nerveuse à la fois et plus luxuriante sur le chapiteau lui-même ?

Ceux qui ont attribué à une époque de décadence le portique de Pæstum n'avaient point vu sans doute d'assez près les ornements peints jadis, aujourd'hui sculptés, sur le lobe du chapiteau, au-dessous de cette surface convexe, arrondie, qui s'applique sur le tailloir et se développe sur un plan perpendiculaire au rayon visuel. Il faut dire que ce portique est composé de pierres qui ne sont point d'un grain également dur, également beau; de sorte que les unes ont été attaquées par le vent du large, par les brises humides et fortement salées de la mer; les autres ont conservé une surface inaltérable. Sur les chapiteaux en pierre dure, les couleurs ont été effacées par vingt siècles,

comme il est naturel de le penser, et il n'en reste aucune trace. Mais sur les chapiteaux en pierre tendre, l'action du temps et des sels dont le vent d'Afrique arrive imprégné, a rongé la surface de la pierre partout où elle n'était point protégée par les ornements, c'est-à-dire par une double ou triple couche de couleur. Au contraire, les ornements ont été respectés; l'enduit plus épais qui les avait formés défendait la pierre, la conservait, tandis que tout autour le fond s'attaquait, se rongeait, s'abaissait. Les ornements forment aujourd'hui une légère saillie; si bien que la couleur a disparu assurément, mais les contours que la couleur protégeait sont restés; ils semblent sculptés, bien que jadis ils fussent peints sur une face lisse. J'ai observé le même phénomène, œuvre capricieuse du hasard, sur un débris de Sélinonte et sur un fragment du temple de la Victoire sans ailes à Athènes. Les ornements gravés ainsi sur les chapiteaux sont d'un style et d'une beauté tout à fait grecs; ce sont la palmette, le lis marin portés sur leurs élégantes spirales. Assurement, on ne découvrira dans le style de cette décoration aucune trace de décadence. Les dessins sont d'un art très-pur et d'un caractère très-ancien, comme les ornements si remarquables des vieux vases grecs et du vieux Parthénon d'Athènes.

Je sais bien et je reconnais à l'avance que le chapiteau de l'ante est encore barbare, étrange; sa courbe rentrée, les appendices qui ont été ajoutés au sommet en guise d'oreilles sont choquants, et l'on cherche en vain des analogies. Ce n'est pas la première fois que

l'on reconnaît que le vieux dorique est complet, mais qu'il n'est pas parfait. Autrement, que resterait-il pour le progrès? Le dorique est complet, car nous avons l'ante, son chapiteau qui couronne le pilastre; or, l'ante, c'est la face parée, décorée du mur, en harmonie avec les colonnes. Mais il faut remarquer que cette idée de couper le mur de la cella, d'en montrer et d'en orner l'arrachement, doit être un des derniers problèmes résolus par les architectes grecs. Nous voyons, en effet, que d'abord on ferme simplement la cella par le retour des murs et une porte; en avant, un portique isolé. Plus tard, lorsqu'on fait un pronaos avec des colonnes, on applique contre l'arrachement du mur des colonnes qui se fondent avec lui, qui s'engagent. Nous en avons un exemple à Sélinonte. La découverte de l'ante, c'est-à-dire d'un pilier en légère saillie, fut le troisième progrès. Mais la grande difficulté fut évidemment de trouver à ce pilastre un chapiteau dont les lignes droites pussent se marier avec les lignes circulaires du chapiteau des colonnes voisines. Il fallut du temps avant que l'on arrêtât ces admirables moulures du chapiteau d'ante des beaux siècles. Eh bien! le chapiteau d'ante du portique de Pæstum n'est qu'un tâtonnement. C'est l'art qui n'a pas encore trouvé sa formule. Nous avons également remarqué un tâtonnement d'un autre genre sur le chapiteau d'ante du temple de Jupiter Olympien à Sélinonte.

Le temple que l'on est accoutumé à attribuer à Cérès a six colonnes sur les façades, treize sur les côtés;

c'est un temple hexastyle. Le plan est très-difficile à retrouver, parce que le péristyle est seul resté debout. Les pierres des murs, matériaux rectangulaires et propres à être employés dans les constructions, ont été enlevées par les modernes. Le plan imaginé par l'architecte Wilkins ne saurait être accepté. Il y a, en avant de la cella, un portique de quatre colonnes; puis le pronaos, la cella fermée et l'opisthodome. Du reste, on est peu tenté de s'attacher à résoudre ces problèmes, lorsqu'on sait que le plan est d'époque romaine. L'intérieur semble une disposition postérieure de beaucoup à la construction primitive; la base ionique ou corinthienne qui est encore en place, sa disproportion avec les colonnes du péristyle, ses moulures d'un style mauvais, la mosaïque, non moins digne de critique, qui formait le parement du temple, tous les indices se réunissent pour annoncer l'époque romaine.

C'est que l'on retrouve, dans le temple de Cérès, la main de deux époques bien différentes. Le péristyle, avec ses chapiteaux et ses architraves, avec les degrés du soubassement, est de style grec, du même style que le portique que nous venons d'étudier. Au contraire, la frise, les corniches, le fronton, la décoration intérieure, ou du moins ses débris, sont d'une époque de décadence.

En effet, il y a au-dessus de l'architrave un bandeau qui la sépare de la frise et de ses triglyphes. Ce bandeau, sans exemple dans l'art grec, est orné d'oves dont la sculpture est peu satisfaisante, comme le ban-

deau du Colysée. En outre, les gouttes des triglyphes ont été supprimées. Les triglyphes eux-mêmes sont rapportés et ils manquent sur les angles, précisément parce qu'on ne pouvait les y rapporter. Au théâtre de Marcellus, à Rome, on trouve des triglyphes adaptés de la même façon.

Les profils de l'entablement n'ont rien de grec; ce sont des profils romains. Le dessous de la corniche n'est point orné de mutules, mais de caissons. Les corniches rampantes des frontons sont également plafonnées avec des caissons. Il est donc très-naturel d'affirmer que, si le péristyle est d'époque grecque et archaïque, les parties hautes du temple et l'intérieur ont été refaits à une époque plus récente, à l'époque romaine.

Le péristyle et les architraves sont même d'un beau travail, précis, soigné et qui tient de près au travail du portique. Si l'on compare les deux monuments, on observera le même chapiteau, la même feuille dans la gorge du chapiteau. Ce qui varie, ce sont les proportions. Les colonnes ont 1 mèt. 25 cent. de diamètre sur 6 mèt. 01 cent. de hauteur. La proportion est donc de quatre diamètres 4/5; elle est de deux cinquièmes de diamètre plus haute qu'au portique. Mais nous sommes encore loin des proportions du siècle de Périclès qui atteindront cinq diamètres 1/2 et même six diamètres.

Le stylobate a 1 mètre 18 cent. : il est par conséquent conforme à la tradition dorique et peu accessible au pied des hommes.

Non-seulement le diamètre des colonnes, mais la courbe du chapiteau offre une nuance sensible : elle est plus droite, plus ferme; les ornements sculptés ont été retirés. Tout indique un progrès et l'on voit à la fois que le portique a servi de modèle, mais que le modèle a été amélioré. Il faut remarquer encore la différence des cannelures. Au sommet des colonnes du portique, elles se terminent comme des cannelures ioniques, par un contour arrondi, tandis qu'au temple de Cérès elles finissent par un filet tranchant qui annonce une tradition plus avancée et une difficulté mieux résolue.

Il est impossible de dire à quelle époque de la domination romaine le temple de Cérès a été achevé ou entouré. Quand Pæstum, municipe de la Lucanie, n'avait plus que ses jardins, ses grands monuments et le souvenir de son passé, elle attirait peu l'attention des historiens. Sur une de ses monnaies de bronze, je trouve représenté un temple vu de côté, exhaussé sur un stylobate de trois degrés, et dont la couverture a une importance exagérée. Sur la face opposée, on lit les noms de Cnéius Cornélius et de Marcus Tuccius, *patrons* du municipe. Les lettres PATR, gravées à la suite de ces deux noms, avaient fait croire à Mionnet, bien à tort, que cette monnaie devait être classée parmi les coloniales autonomes de Patras (t. IV, Supplément, p. 135, n° 911). Il résulte de ce petit monument que M. Tuccius et Cn. Cornelius, membres de deux grandes familles de Rome, patrons du municipe, firent élever ou restaurer un temple à

Pæstum ; restaurer plutôt, car le temple n'est point présenté de face avec son fronton ; il est pris de côté, avec une toiture exagérée, comme pour rappeler une réparation des parties hautes de l'édifice. Rien ne prouve d'ailleurs que le temple gravé sur la monnaie soit le temple de Cérès. Mais comme le temple de Cérès a été manifestement remanié à l'époque romaine, ce rapprochement m'a paru digne d'intérêt.

Il nous reste à étudier le grand temple, le plus beau et le plus célèbre, qui a été attribué à Neptune, bien que le temple de Neptune dût être plus ancien que tous les autres et ait disparu, selon toute vraisemblance.

Le temple a 58 mètres 01 cent. de long sur 26 mèt. 25 cent. de large. Le péristyle a été conservé comme dans les autres édifices, parce que les tambours des colonnes ne pouvaient servir aux constructions modernes ; au contraire, une grande partie des matériaux rectangulaires qui formaient les murs a été enlevée. Cependant, à l'intérieur même du temple, subsistent des parties d'une importance extrême, notamment les deux colonnades superposées. Le plan est comme écrit sur le dallage encore conservé. Le sol correspond exactement à l'élévation du monument qui semble avoir été mis au carreau avant d'être bâti. Non-seulement toutes les dalles sont d'une dimension calculée de telle sorte qu'elles se répartissent également sous les colonnes et dans les entrecolonnements ; elles portent, en outre, des tracés qui attestent nu plan graphique. On reconnaît la place

des colonnes, les contours des cannelures à la base, les axes tracés par des lignes. Le dallage de Pæstum offre autant d'intérêt que celui des Propylées ou du Parthénon.

Je n'ai pas besoin de détailler les diverses parties du plan; tout le monde retrouvera le péristyle, le pronaos, l'escalier, la cella, l'opisthodome, le posticum. Les colonnes du péristyle ont à la base 1 mèt. 99, au sommet 1 mèt. 54, tandis que le tailloir mesure 2 mèt. 65 et surplombe, par conséquent, de 55 cent. La hauteur des colonnes est de 8 mèt. 87. Elles ont à peine 4 diamètres 1/2, proportion très-forte, que le stuc rendait plus pesante encore, en donnant au fût de la colonne plus d'épaisseur, sans que sa hauteur pût changer. L'entablement a 3 mèt. 85, le fronton 3 mèt. 18; de sorte que les parties hautes prennent 7 mèt. 03, près de la moitié de la hauteur totale du temple.

Le pronaos est remarquable par la disposition des antes, qui, au lieu d'être en ligne avec les colonnes, comme dans les anciens temples, se portent en avant de façon à donner au vestibule plus de profondeur, au plan plus de mouvement. C'est déjà la tradition du beau siècle. Les escaliers ménagés dans les murs qui séparent le pronaos de la cella n'existent plus, mais il en reste des traces et des débris qui en démontrent l'existence ancienne. L'escalier si admirablement conservé du temple de la Concorde, à Agrigente, avec ses paliers, ses rampes droites à retours, ses petites fenêtres rectangulaires, nous apprend comment les anciens se ménageaient un accès dans

les combles de l'édifice, prévoyant les incendies, les réparations, les besoins de chaque jour. Mais quoiqu'il y eût deux ordres de colonnes, il n'y avait point de galerie accessible au public; même dans le Parthénon, nous l'avons vu jadis (*Acropole d'Athènes*, t. II, ch. I), la double colonnade n'est qu'une décoration.

Sur le seuil de la cella, on remarque deux cavités circulaires de huit millimètres de profondeur, en avant, à droite et à gauche : une échancrure correspond dans le mur.

Les deux ordres superposés dans l'intérieur de la cella partagent le sanctuaire en trois nefs inégales, celle du milieu étant de beaucoup plus grande. Les colonnes ont un double but : elles servent de décoration, elles servent à supporter la toiture. Un seul ordre eût été trop fort de proportions, trop massif. En mettant deux ordres l'un sur l'autre et en les séparant par une simple architrave, on obtient autant de solidité et des supports plus convenables dans l'intérieur d'un édifice. On laisse plus d'air, plus d'espace, et la répétition des chapiteaux, des architraves, des corniches ajoute à la richesse du monument. Pæstum possède le seul temple qui montre encore debout ses deux ordres. Il y avait deux colonnades aussi au Parthénon, à Égine, à Olympie, à Agrigente : mais on n'a retrouvé que des fragments ou des traces sur le sol.

L'ordre inférieur a 1 m. 46 à la base sur 6 m. 03 de hauteur, un peu plus de quatre diamètres; l'ordre supérieur, 0 m. 86 à la base, 3 m. 40 de hauteur,

un peu moins de quatre diamètres. Les proportions sont plus courtes qu'au péristyle, pour donner plus de force aux supports. Le nombre des cannelures est également gradué, selon l'importance des ordres. Comme les architraves ne portent pas d'entailles, il est évident qu'on ne pouvait faire reposer sur leur sommet des dalles transversales et qu'il n'y avait, par conséquent, point de galerie. De la Gardette a publié une pierre qui lui permettait de supposer une galerie : mais cette pierre est inadmissible, parce qu'elle est contraire aux principes les plus élémentaires de la construction grecque.

Le posticum est semblable au pronaos; sans porte, quoi qu'en dise de la Gardette. Comme le pronaos, il devait avoir deux antes et une frise composée de sept triglyphes, les métopes ayant deux fois et demi la largeur des triglyphes.

En avant du temple, il y avait un autel. MM. Thomas et André, architectes de l'Académie de Rome, l'ont découvert en 1848. Cet autel est à 16 m. 29 c. en avant du temple. Il a 8 m. 42 de long sur 2 m. 65 de large. Son importance, sa situation nous montrent le culte en plein air, la foule assemblée pour le sacrifice, tandis que la grande porte du temple reste ouverte et laisse voir la statue du dieu, qui reçoit dans son sanctuaire et de loin les adorations des mortels. Ainsi était situé l'autel du Parthénon; à Agrigente, en avant de l'autel de Junon Lacinienne, il y a même des gradins extérieurs pour que les personnages considérables pussent s'asseoir pendant le sacrifice.



Le problème de l'éclairage du temple est demeuré non résolu. M. H. Labrouste veut que le temple soit entièrement couvert, M. Thomas qu'il soit hypèthre. Il résulte de cette contradiction que les architectes ne trouvent point de preuves matérielles (et il n'y en a point) et qu'ils sont réduits à des hypothèses. Ce que l'on peut dire en faveur de l'hypèthre, c'est que le pavement est brisé partout sous les portiques, où il y avait des plafonds qui se sont écroulés. L'intérieur de la cella n'est point enfoncé; on ne retrouve point de traces de la chute des parties hautes. N'existaient elles donc point? J'aurai l'occasion bientôt de reprendre, à un point de vue général, la question de l'éclairage des temples.

La pierre qui a servi à la construction du temple est poreuse, rongée; jadis le stuc couvrait ces inégalités et recevait les couleurs brillantes dont les temples grecs étaient peints. Sur la façade orientale, à droite, il y a du rouge sur le filet de la première métope. N'y a-t-il pas lieu de s'étonner qu'après vingt-cinq siècles il reste encore un seul vestige et des couleurs et du stuc?

Le caractère du temple de Pæstum a quelque chose de grandiose à la fois et d'archaïque, c'est-à-dire que le grandiose n'est point sans pesanteur. Les proportions sont courtes, l'entablement un peu lourd. Les colonnes n'ont que 4 diamètres 1/2 de hauteur, tandis qu'elles en auront 5 1/2 dans les temples du beau siècle. Leur diminution les fait paraître à la fois plus larges à la base et plus étranglées au sommet. Le chapiteau a une saillie exagérée; son galbe n'a pas

encore la fermeté, la tenue droite, le sentiment architectural qu'il aura sur les temples postérieurs. Aussi dois-je protester un peu contre l'admiration trop vive dont ces ruines sont parfois l'objet. Les voyageurs qui ne connaissent point la Grèce et qui rencontrent tout à coup en Italie, aux limites de l'art romain, cette grande apparition qui est comme l'avant-garde de l'art hellénique, sont tentés d'y voir l'expression la plus belle et la plus achevée de l'architecture grecque. Il n'en est rien, car nous savons quels défauts doivent encore disparaître, quelles courbes se redresser, quelle pesanteur s'alléger, quelle hauteur se prolonger, quelle dimension s'étendre pour que la perfection soit atteinte. J'irai plus loin. On admire les tons riches et ardents dont le temps a revêtu les ruines de Pæstum et particulièrement les ruines du grand temple : même pour un effet qui n'est que l'effet du hasard, il faut craindre l'exagération. La teinte est un peu foncée, plutôt brune que jaune; la pierre, qui est du travertin, est percée de trous naturels que le stuc ne cache plus, et paraît rongée; de sorte que sa surface aussi bien que sa couleur ressemblent à la surface et à la couleur du liége. Assurément, quand le soleil jette sur tous les plans une lumière éclatante, quand les saillies se détachent en projetant des ombres vigoureuses, les teintes brunes s'animent et deviennent plus chaudes. Mais qu'il y a loin de là aux surfaces véritablement dorées des marbres blancs du Pentélique à Athènes. Quelle finesse de tons, quel voile d'or et de lumière et combien le temps a été un grand artiste en peignant

ainsi les édifices, à mesure que les couleurs appliquées par les hommes disparaissaient!

Je ne voudrais point être injuste envers les ruines de Pæstum. Je les ai admirées autant que personne; seulement, je les compare aux autres chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque et j'essaye de les mettre à leur place. Leur aspect imposant, leur style austère, leur force qui n'est point exempte de pesanteur, une simplicité grandiose, voilà des beautés de premier ordre, mais des beautés encore archaïques. Pour nous, qui ne connaissons que si peu de débris du monde ancien, Pæstum est l'expression la plus complète, la plus heureuse de l'architecture grecque au siècle de Pisistrate. Le temple de Pæstum est pour cette époque ce qu'est le Parthénon pour le siècle de Périclès. Seulement le Parthénon était une œuvre incomparable, aux yeux de l'antiquité elle-même, tandis que beaucoup de villes grecques possédaient des temples aussi beaux que celui de Pæstum, de la même époque, du même style; mais ils ont disparu, et le temple de Pæstum est resté debout.

CHAPITRE V

MÉTAPONTE, CROTONE.

En quittant Pæstum, nous ne quitterons point l'Italie sans chercher les monuments de l'art grec; nous les chercherons dans toute la partie de l'Italie où la race grecque s'est établie, dans cette immense contrée qu'ils appelaient la Grande-Grèce, parce qu'elle leur semblait en effet à eux-mêmes plus grande et plus riche que leur propre patrie. Malheureusement, peu de pays ont été aussi cruellement ravagés. Dans l'antiquité, tantôt les possesseurs légitimes du sol, Samnites ou Lucaniens, Chones ou Œnotriens, refoulés par les colonies dans leurs montagnes, réunissaient toutes leurs forces, et écrasaient quelque ville de la côte; tantôt les Grecs eux-mêmes, divisés par la différence de race, d'intérêts, d'ambition, détruisaient leurs propres cités. Plus tard, les guerres d'Annibal, retranché dans le sud de l'Italie comme dans une forteresse, ne furent pas moins funestes. Que dire des temps modernes, où la barbarie et la dévastation ont été promenées sous tant de formes dans ces malheu-

reux pays? Aujourd'hui, il reste encore debout, çà et là, quelques colonnes pour marquer l'emplacement des lieux antiques. Il faudrait entreprendre des fouilles pour retrouver sous le sol qui les recouvre les débris propres à éclairer la science; mais la Grande-Grèce est peu explorée, les voyages y sont difficiles, ceux qu'on y a faits, et dont la relation a été publiée, n'ont point un caractère assez scientifique, et nous présentent plus de déceptions que d'enseignements. Deux points seulement, Pæstum et Métaponte, sont bien connus. Nous avons parlé de Pæstum; il nous reste à étudier Métaponte.

Métaponte est située dans le sud de l'Italie, sur la côte occidentale du golfe de Tarente, dans une plaine d'une admirable fertilité jadis; aussi les monnaies de Métaponte présentent-elles constamment un épi, emblème des richesses de la terre; parfois on y a joint divers attributs de Cérès, ou l'image de Cérès elle-même. Un jour, les Métapontins consacrèrent à Delphes, dans le grand sanctuaire du monde grec, une gerbe d'or, pour marquer qu'ils devaient à l'agriculture leur prospérité.

Je ne redirai point toutes les fables qui entourent l'origine de Métaponte et rattachent son histoire, par des liens assez vagues, à l'histoire de la Grèce. Au milieu de la confusion des traditions et des mythes, on démêle cependant que les premières colonies qui fondèrent Métaponte étaient parties des contrées occidentales du Péloponèse, de l'Élide, de l'Arcadie, de la Triphylie; c'étaient, en effet, les plus voisines. Mais

nous n'avons point à scruter tout ce passé qui fut effacé en un seul jour. Vers le commencement du sixième siècle avant notre ère, les Samnites, peuple rude, belliqueux, conquérant, étaient devenus maîtres des Apennins, qu'ils avaient enlevés aux premiers habitants de cette partie de l'Italie, les Œnotriens et les Chones. Ils réunirent toutes leurs forces, s'élancèrent dans la plaine, surprirent Métaponte, l'anéantirent de fond en comble, et regagnèrent leurs montagnes avant que les autres villes grecques pussent venger le coup terrible frappé sur une de leurs sœurs.

Voilà un fait mémorable qui fixe déjà une date aux monuments de Métaponte. Aucun ne peut être antérieur au commencement du sixième siècle, c'est-à-dire au commencement du siècle de Pisistrate, puisqu'à cette époque la ville fut complétement détruite.

Elle fut bientôt relevée par les Achéens de Sybaris, qui voulaient s'en faire un rempart contre Tarente. Car nous retrouvons en Italie, comme nous l'avons retrouvée en Sicile, l'hostilité des races, qui est le fond de l'histoire grecque. Les villes situées sur la côte qui regarde l'Orient et le Péloponèse, Crotone, Locres, Sybaris, étaient des villes achéennes. Elles appartenaient aux Achéens, chassés du Péloponèse après l'invasion dorienne, et qui nécessairement restaient les ennemis irréconciliables de la race conquérante. Aussi, lorsque les Doriens parurent à leur tour dans ces parages, lorsque Tarente eut été fondée par les Spartiates nés de l'union des femmes lacédémoniennes avec leurs esclaves pendant les guerres de Messénie, les deux

races se retrouvèrent-elles en présence. Sybaris, plus exposée aux attaques des Doriens, pensa qu'en relevant Métaponte, en plaçant une forteresse avancée entre elle et Tarente, elle pourrait retomber sans crainte dans sa douce mollesse. Le calcul était juste : Métaponte, dont Leucippe fut le second fondateur, arrêta les armes des Tarentins, et fut comme le boulevard des républiques achéennes.

Un second fait qu'il importe de noter, c'est que dans cette ville, d'origine achéenne, ennemie des Doriens, nous verrons deux temples, tous les deux d'ordre dorique. Par conséquent, ainsi que je le disais dans un des chapitres qui précèdent, l'hostilité de race n'entraînait point l'hostilité des Écoles, et l'architecture dorique n'a point reçu ce nom, parce qu'elle appartenait exclusivement à la race dorienne; c'est un style qui fut admiré, copié, développé par les autres peuples de la Grèce : Athènes en offrira l'exemple le plus frappant.

Métaponte est surtout célèbre, parce qu'elle fut le dernier asile de Pythagore et des pythagoriciens. Lorsque le grand philosophe eut été expulsé de Crotone, il trouva à Métaponte un accueil respectueux et des honneurs inouïs. Sa maison devint, après sa mort, un temple dédié à Cérès; la rue qu'il avait habitée fut consacrée aux Muses. C'est à Métaponte qu'il mourut; c'est à Métaponte que se maintint son École, l'Institut pythagoricien, dont l'histoire est mêlée de tant d'obscurités, où l'on était à la fois philosophe, mathématicien, moraliste, homme d'État, homme de

guerre, où le mérite ne repoussait point un certain charlatanisme. Tous les pythagoriciens de Crotone périrent dans un combat contre les Thuriens. Ceux de Métaponte furent moins heureux : assiégés dans leur École par les factieux, attaqués par le fer et par le feu, ils périrent presque tous de la main de leurs concitoyens ; tant le despotisme est dangereux, même au nom de la vertu !

Je ne suivrai point l'histoire de Métaponte, qui offre peu d'intérêt pour l'art. J'arrive aux ruines elles-mêmes. J'y arrive avec un regret, c'est de ne pouvoir servir de guide au lecteur, ainsi que je l'ai fait jusqu'ici. Je n'ai point visité Métaponte. J'ai longé plus d'une fois les côtes de la Grande-Grèce, mais sans pouvoir m'y arrêter. J'ai vu de bien près, et à différentes reprises, ces vastes campagnes où s'élevaient jadis de grandes cités, et sur lesquelles planent aujourd'hui, au matin et vers le soir, des vapeurs qui annoncent des marécages, c'est-à-dire la solitude et la fièvre. J'ai vu les Apennins au moment où ils viennent mourir à l'extrémité de l'Italie, avec leurs sommets encore sauvages, leurs rochers qui se dressent en aiguilles, leurs vallées plus riantes, où l'on distingue des troupeaux et des villages pittoresques. Mais il ne m'était permis de m'arrêter nulle part. Sur un bâtiment de l'État, le but est fixé ; sur un vapeur du commerce, la route est tracée : dans les deux cas, le voyageur n'a point de volonté ; il faut qu'il passe en suivant du regard les rives qui fuient derrière lui, et qu'il ne reverra peut-être jamais.

Heureusement, nous avons un guide illustre qui a attaché son nom au nom de Métaponte, en publiant une histoire et une description excellentes de ses monuments. L'ouvrage du duc de Luynes est trop connu du monde savant pour que j'aie besoin de reproduire tous les détails précieux qu'il renferme. J'y prends seulement les documents qui concernent l'architecture, afin d'en déterminer la valeur, l'époque, et d'essayer de les classer d'après la méthode que nous avons adoptée. L'ouvrage de M. le duc de Luynes offre un plan des ruines de Métaponte. En remontant du lac de Santa-Pelagina vers le Bradano, on rencontre les débris d'un premier temple, nommé *Chiesa di Sansone;* plus près du Bradano se présente le portique d'un second temple, que les habitants du pays appellent *Tavola dei Paladini*. Nous étudierons d'abord ce dernier temple, parce qu'il est debout, et surtout parce qu'il est plus ancien. Il est situé, en effet, sur une hauteur peu considérable, mais sur une hauteur d'où il domine la plaine, et que, pour cette raison, on serait tenté de regarder comme l'acropole de Métaponte. Toute ville grecque cherchait une acropole, du moins quand la disposition des lieux s'y prêtait : quelquefois, à Pæstum par exemple, les lieux ne s'y prêtaient point. Lorsque la ville eut été détruite par les Samnites, lorsque Leucippe vint avec une colonie nouvelle relever ses ruines et s'établir à l'avant-garde des républiques achéennes pour barrer le passage aux Doriens de Tarente, l'acropole était la position la plus favorable pour la défense.

Là, peut-être, on s'établit d'abord, et, peu à peu, en s'agrandissant, la ville descendit vers la mer, attirée par son port, son commerce, ses intérêts de chaque jour. C'est ce qui est arrivé aux villes peu éloignées de la côte, mais fondées dans l'intérieur des terres, à Athènes, à Sicyone, à Agrigente, à bien d'autres. Dans tous les cas, le caractère du monument lui-même atteste qu'il a dû être contemporain de la deuxième fondation de Métaponte, au commencement du sixième siècle.

Quinze colonnes sont restées debout, toutes unies encore par leurs architraves. De là ce nom, populaire et qui fait image, de *Table des Paladins*. Les colonnes paraissaient les supports d'une immense table autour de laquelle la légende faisait asseoir les géants de la chevalerie. A côté de ces quinze colonnes, qui appartenaient au péristyle du temple, il ne faut chercher aucun autre débris : tout a disparu. Les matériaux tombés sur le sol ont été enlevés et ont servi à bâtir les demeures modernes, surtout les murs et le château qu'on avait élevés jadis contre les Barbaresques. De sorte que des fouilles seraient inutiles sur un sol déchaussé au-dessous du niveau antique ; il faut accepter le temple tel qu'il est, sans espérer de nouvelles découvertes.

Les colonnes qui sont debout appartenaient aux longs côtés du temple. Il ne reste rien des façades qui comptaient six colonnes : il est aisé de s'en convaincre en ajoutant six fois le diamètre d'une des colonnes latérales et cinq fois l'entrecolonnement. La largeur,

sur les façades, était d'environ 16 m. : la longueur ne peut être précisée puisqu'on ignore combien de colonnes le péristyle comptait sur les côtés. Selon que leur nombre variera de 13 à 14, nombre ordinaire des temples hexastyles, au sixième siècle, le temple aura de 48 à 52 mètres de long. C'est, par conséquent, un petit temple : les colonnes n'ont, en effet, que 5 mèt. 12 cent. de hauteur.

Leur diamètre à la base est de 1 m. 8 cent., ce qui fait, en tenant compte du stuc qui rendait l'épaisseur un peu plus forte, 4 diamètres 2/3, proportion que nous savons, par les monuments de Syracuse, de Sélinonte et de Pæstum, être celle des temples du sixième siècle.

Il convient, en outre, de remarquer que les colonnes sont galbées, c'est-à-dire renflées vers le milieu, qu'elles diminuent beaucoup au sommet et que le chapiteau a la forte saillie, la courbe molle et aplatie, la gorge des plus anciens temples de Pæstum et de Sélinonte. Par conséquent, on est assuré que sur les points les plus divers de la Grande-Grèce, le même style d'architecture était pratiqué à la même époque : ce qui confirme notre théorie de la tradition.

Il reste des traces nombreuses de stuc sur les colonnes. M. Debacq, architecte, qui accompagnait le duc de Luynes et qui a mesuré le temple de Métaponte, a remarqué une couche de stuc très-fin appliquée sur le calcaire dur et grossier. Ce stuc n'est pas blanc, il est jaune, renseignement précieux pour la question de la polychromie.

L'architrave a peu d'épaisseur; elle n'a point la pesanteur des architraves du sixième siècle. Mais il faut remarquer que les gouttes des triglyphes n'y sont point sculptées, ainsi que cela se voit sur les architraves doriques. Il est donc vraisemblable qu'il y avait au-dessus de l'architrave un bandeau, une moulure continue comme au portique et au temple de Cérès à Pæstum, où les Romains ornèrent d'oves ce bandeau. Les Trézéniens qui fondèrent Pæstum étaient partis de Sybaris : la nouvelle Métaponte fut fondée par Sybaris. Ainsi s'explique une ressemblance qui, du reste, ne mérite point autrement l'attention ou les éloges.

En descendant de l'acropole vers le port de Métaponte, dont le goulot est aujourd'hui ensablé et qui forme le lac de Santa-Pelagina, on trouve les débris du temple que les Italiens ont nommé l'église de Samson. A une époque où les matériaux n'avaient point été enlevés et attestaient une chute épouvantable, l'imagination populaire s'était souvenue de la mort héroïque de Samson et avait créé quelque naïve légende. Aujourd'hui les pierres ont disparu; le limon déposé par les inondations du Bradano a recouvert le sol du temple. Quand le duc de Luynes et M. Debacq visitèrent ce lieu, ils trouvèrent seulement quelques fragments de colonnes et de chapiteaux, ainsi que des morceaux de terre cuite avec des ornements en relief. Le duc de Luynes entreprit immédiatement une fouille, espérant mettre au jour le plan du temple et des restes considérables. Mais à cinq pieds de profondeur, les ouvriers

furent arrêtés par un sol boueux, délayé, qui rendait les travaux impossibles. Cependant on avait découvert déjà dans une tranchée peu profonde de nombreux morceaux de terre cuite d'une grande beauté. Je renvoie aux dessins si remarquables qu'a publiés le duc de Luynes dans son ouvrage sur Métaponte.

Une cimaise de couronnement, chéneau qui servait à l'écoulement des eaux pluviales, est un des morceaux principaux. La palmette, la fleur de lis marin coupée en deux, alternativement rouge et bleue, ou bleue et rouge, la tête de lion à gueule ouverte et à langue rouge, le méandre avec des rectangles rouges, le méandre blanc sur un fond jaune, tout était encore peint de couleurs très-vives, durables, qui ont dû être cuites avec la terre et s'y imprégner profondément. Ce chéneau peut être rapproché du chéneau d'un temple de Sélinonte, du temple F, hors de l'acropole. A Sélinonte, nous l'avons vu dans un précédent chapitre, la pierre calcaire destinée aux couronnements du temple était plus dure que les parties du temple qu'on pourrait appeler de pure construction. A Métaponte, la pierre dure manquait peut-être, ou l'on a craint son poids : on a employé la terre cuite. C'était l'invention des artistes corinthiens, car Dibutade le premier appliqua la terre cuite à la décoration des temples. Bien plus, le duc de Luynes a trouvé dans les ruines d'une maison particulière deux antéfixes, c'est-à-dire deux ornements que l'on plaçait au sommet du toit, à l'extrémité des tuiles, ce qui était proprement le procédé de Dibutade. Sur ces antéfixes

sont sculptées des têtes ; l'une, selon le savant auteur de l'ouvrage sur Métaponte, serait celle d'Io, l'autre celle du dieu Lunus. Mais comme elles sont d'une époque postérieure au siècle de Pisistrate, je ne cite ces antéfixes que par esprit de rapprochement et pour faire remarquer une fois de plus combien la tradition des métropoles était fidèlement suivie dans les colonies.

Les autres fragments de terre cuite trouvés dans les fouilles de la Chiesa di Sansone appartenaient à l'intérieur du péristyle et semblent avoir décoré les plafonds des portiques. Dire précisément où ils étaient disposés, cela est difficile et peut-être n'acceptera-t-on pas sans de grands scrupules la restauration proposée par M. Debacq. Les morceaux ont deux faces en retour d'équerre : l'une est décorée de feuilles, de perles, d'oves, d'un méandre ; l'autre d'un entrelas formant corniche. Une des faces était verticale, l'autre horizontale ; toutes deux peintes. Un autre fragment décorait également la charpente intérieure du portique et s'appliquait en équerre sur les parties hautes des soffites. Des trous, qui sont ménagés dans l'épaisseur des plaques, servaient à les fixer par des tenons vigoureux. S'il est impossible, quand le monument a disparu et quand les débris de terre cuite sont peu considérables, de dire avec certitude quelle place elles occupaient, on peut du moins concevoir par un témoignage sensible, qui se touche, qui se manie, combien les Grecs apportaient de soin, de patience, de subtilité même dans la décoration de leurs monuments, combien ils posait

sédaient par excellence le génie des arrangements. Cela nous est démontré par une anecdote curieuse, si toutefois elle est croyable, que je raconterai tout à l'heure. La couverture d'un temple grec fut enlevée un jour par les Romains. Elle fut rendue plus tard; on voulut la replacer, et on ne trouva point d'ouvriers capables de le faire, parce que, dans un temps de décadence, le secret des arrangements ingénieux était perdu.

Le temple, qui reste encore à découvrir, paraît avoir été décoré de sculptures : du moins, le duc de Luynes a trouvé dans ses fouilles un pied, de proportion demi-nature, qui peut avoir appartenu à une métope.

Il reste un problème non moins intéressant à résoudre. Quel était le plan du temple, son époque? quelles étaient ses proportions? car les fouilles du duc de Luynes, arrêtées par les dégâts d'une inondation récente du Bradano, n'ont pu résoudre ces questions. Les restes de chapiteaux qui gisaient à terre étaient trop altérés pour qu'on en pût obtenir la mesure ou le galbe. Au temple de l'acropole, M. Debacq avait levé le profil du chapiteau à l'aide d'une lame de plomb et d'un marteau, sorte de moulage au repoussé : ici c'était impossible. Par induction, M. Debacq donne à la Chiesa di Sansone les mêmes proportions, le même chapiteau qu'à la Tavola dei Paladini. Pour moi, j'avoue que le caractère de cette architecture, qui est du sixième siècle, me paraît en contradiction manifeste avec le caractère des

terres cuites. On a trouvé des terres cuites du sixième siècle dans l'acropole d'Athènes : ces terres cuites avaient appartenu à l'ancien Érechthéion et à l'ancien Parthénon, brûlés par les Perses. Nous y voyons les oves, les palmettes, les entrelas, avec un tout autre style, avec moins de finesse et de variété, soit dans le dessin, soit dans le choix des couleurs. Mais surtout, et c'est là un point décisif, nous les y voyons peints sur une surface lisse, et non pas tirés en relief avant d'être peints. Or personne ne doit ignorer quelles furent les trois phases de l'ornementation des temples. D'abord, on les peignit simplement, puis on les sculpta et on les peignit; enfin on les sculpta sans les peindre. Le marbre, la pierre, la terre cuite, le stuc, ont été soumis simultanément au même système, à des époques successives.

Les terres cuites trouvées à la Chiesa di Sansone appartiennent au second système qui commence avec le siècle de Périclès. De plus, la finesse des ornements, la délicatesse des reliefs sont très-éloignées de l'archaïsme. Les têtes de lion sont belles, mais elles ont trop de mouvement et de fantaisie pour être comparées aux têtes roides et inflexibles de l'ancien style. Par conséquent, ou bien le temple est de l'époque des terres cuites, c'est-à-dire du cinquième siècle, ou bien, le temple étant supposé du sixième siècle, les terres cuites sont une restauration postérieure. Rien n'est donc plus désirable que la continuation des fouilles du duc de Luynes par un autre savant, dans une saison plus favorable. De nouvelles découvertes peuvent

seules permettre de se prononcer définivement sur ces diverses questions.

CROTONE.

En descendant au sud de Métaponte, vers l'extrémité occidentale du golfe de Tarente, il faut s'arrêter à Crotone, qui s'appelle aujourd'hui Cotrone, par une transposition de lettres familière à l'ancienne langue grecque. Crotone était une ville achéenne, fondée par les Achéens expulsés du Péloponèse après l'invasion dorienne. Elle était célèbre dans l'antiquité par son air salubre et pur, par ses athlètes, par ses médecins. La santé et les conséquences de la santé, la force, la beauté du corps, toutes les conditions du bien-être physique étaient le privilége de Crotone. Nulle part les femmes n'étaient plus belles, nulle part les hommes plus vigoureux. Le célèbre Milon ne représentait pas seul cette valeur, cet endurcissement de la population crotoniate : les Grecs avaient remarqué une seule olympiade où sept palmes différentes furent remportées à Olympie par des athlètes de Crotone. Ils attribuaient ces heureux effets à la situation et à l'air de Crotone : ils racontaient qu'Archias et Myscellus, emmenant chacun leur colonie, se trouvèrent consulter ensemble l'oracle de Delphes : Archias souhaitait pour sa future colonie la richesse : l'oracle l'envoya à Syracuse. Myscellus souhaitait la santé : l'oracle lui indiqua Crotone. Chose singulière ! dans le pays où les médecins étaient le moins nécessaires, la

médecine fut cultivée avec succès. On cite Alcméon, Démocide comme les plus célèbres. Alcméon tenta le premier l'amputation. Démocide, appelé en Perse, sauva de la mort la femme du grand roi; mais après cette cure merveilleuse, comme le roi voulait le retenir, il abandonna ses richesses pour retourner dans sa patrie.

Crotone occupait une enceinte considérable, près de douze milles de tour. Les murs subsistaient encore en partie au temps de Charles-Quint, qui les fit démolir pour construire des fortifications nouvelles et une citadelle. Il ne reste donc rien de Crotone, du moins sur la surface du sol. Mais, à huit milles au sud de la ville, est un promontoire sur lequel s'élevait jadis le temple de Junon Lacinienne. Ce promontoire, qui s'avance au milieu de la mer comme une plate-forme, était pour Crotone ce que le cap Sunium était pour Athènes. Les navigateurs apercevaient de bien loin le sanctuaire de leur divinité protectrice; ils l'honoraient d'un culte spécial et y consacraient des offrandes magnifiques. Les historiens citaient une colonne en or massif. Polybe y vit encore un autel consacré par Annibal, monument remarquable où était gravé en grec et en carthaginois le récit de toutes ses campagnes. Naturellement, pour protéger un édifice isolé, dont les richesses devaient tenter les brigands et les pirates, on construisit une clôture fortifiée, avec des logements pour les gardiens et les prêtres. Une partie de cette enceinte et des traces d'habitations subsistent encore. Au siècle dernier, en 1740, deux colon-

nes du temple lui-même étaient encore debout. Pour cette raison, le cap Lacinien avait reçu le nom de cap des Colonnes, *Capo delle Colonne*, qui est aussi le nom moderne du cap Sunium. En 1780, il n'y avait plus qu'une seule colonne avec son chapiteau ; elle est encore debout aujourd'hui.

Les voyageurs s'accordent à dire que cette colonne ressemble aux colonnes de Métaponte et de Pæstum. Saint-Non l'affirme dans son voyage des Deux-Siciles ; Swinburne, Anglais, l'affirme également. M. Debacq, qui a visité ces ruines avec le duc de Luynes, est du même sentiment. Seulement, il croit se rappeler que le chapiteau du temple de Junon Lacinienne a un galbe plus droit, plus ferme que le chapiteau de Métaponte. Par conséquent il serait postérieur, mais de bien peu, autant que j'ai pu en juger par un dessin à la chambre claire que m'a montré M. Debacq. Le dessin de Duprez, dans l'ouvrage de Saint-Non, est plus pittoresque qu'exact. M. Debacq a bien voulu encore me communiquer quelques mesures qu'il a notées. Il n'avait ni échafaudages ni instruments capables d'atteindre le sommet de la colonne. Il lui fallut réunir bout à bout de longs roseaux, et la diminution du fût, ainsi que la saillie du tailloir, ne purent être mesurées.

La colonne a vingt cannelures. L'assise sur laquelle elle repose est large de 1 mèt. 90 cent. Sa circonférence est de 5 mèt. 60, ce qui donne pour le diamètre inférieur 1 mèt. 78. La hauteur totale est de 8 mèt. 29, dont 7 mèt. 42 pour le fût. La proportion

des colonnes est donc de quatre diamètres et deux tiers. Avant de classer avec certitude le temple de Crotone, il convient d'attendre des études plus précises, qui, du reste, seront difficiles dans un pareil endroit.

Nous savons par un témoignage ancien que le temple était couvert de tuiles de marbre, conformément aux habitudes grecques. Les colonies n'étaient point demeurées en arrière de leurs métropoles et s'étaient approprié l'invention de Byzès de Naxos. Sous la domination romaine, Fulvius Flaccus, voulant couvrir un édifice qu'il faisait construire à Rome, fit enlever la toiture du temple de Junon. Les Crotoniates se plaignirent et le Sénat ordonna que les tuiles fussent rapportées à Crotone. Mais elles ne furent point replacées, soit que l'art de les agencer eût été perdu, soit que l'argent manquât. On trouve encore aujourd'hui à terre de nombreux débris de tuiles de marbre.

CHAPITRE VI

ASSOS, SAMOS, SIPHNOS, TRÉZÈNE, SPARTE.

ASSOS.

Jusqu'ici nous avons parcouru un cercle de l'Orient à l'Occident, en partant de la Grèce proprement dite; nous avons cherché les monuments et les ruines, les reconstituant par la pensée, établissant leur relation et leur âge par l'échelle des proportions. Peut-être avons-nous prolongé assez longtemps cette étude pour nous permettre de constituer, par des conclusions probables, la critique et l'histoire de l'architecture archaïque. Je ne me propose point de poursuivre dans le détail les moindres débris d'ordre dorique et d'analyser les monuments moins importants. De même que dans l'histoire d'une littérature on ne s'arrête point à quelques fragments ou à quelques vers épars, à côté de tant de chefs-d'œuvre complets. Mais si le travail d'analyse nous suffit, si les monuments ont livré le secret qu'ils contenaient, si le sol lui-même, trop rarement interrogé par des fouilles, a montré

quelquefois les éléments précieux qu'il avait recélés dans son sein, il reste un travail d'un autre genre, l'étude des *textes*. Il serait facile de recueillir dans les historiens anciens tous les passages où il est question de temples doriques, de temples surtout qui sont cités comme très-anciens. Mais ce dépouillement serait inutile et promptement fastidieux. Dans chaque ville grecque il existait un grand nombre de temples, la plupart semblables, sauf la beauté et la dimension. Les voyageurs et les antiquaires grecs trouvaient le type de leurs temples si simple, si connu, qu'ils n'en parlaient point avec détail : ils n'indiquaient le monument que pour la clarté d'un récit ou les exigences de la topographie. Les ouvrages spéciaux, d'ailleurs, les ouvrages véritablement archéologiques ont péri ; les traités composés par les grands architectes du sixième et du cinquième siècle aussi bien que par les savants de l'ère Alexandrine sont perdus ; de sorte que, la plupart du temps, il faudrait se contenter de recueillir une dénomination sèche ou un trait incomplet, plus propre à embarrasser l'esprit qu'à l'instruire. Il n'y a d'exception que pour les temples d'une importance considérable et d'une beauté telle qu'ils firent l'admiration de leur siècle : tels sont les temples de Jupiter Olympien à Athènes, de Junon à Samos, de Diane à Éphèse. Bien que les anciens nous laissent encore trop peu de détails sur ces édifices, il est nécessaire de repasser soigneusement leurs descriptions et d'essayer de se figurer par l'imagination ce qu'étaient ces œuvres grandioses du passé.

Mais avant d'écouter ces précieux témoignages, nous nous promènerons encore à travers quelques cités antiques, qui offrent des débris intéressants, ou bien qui ont été des centres pour l'art au sixième siècle, de même que le voyageur qui visite les terres classiques, estime un devoir en quelque sorte sacré d'aller contempler un emplacement glorieux où cependant aucune ruine n'a subsisté. Avant de revenir auprès de Corinthe et de nous arrêter à Athènes et à Égine, d'où nous sommes partis, il est juste de regarder Sparte, la capitale de la race dorienne et le sanctuaire un peu étroit de sa tradition, de débarquer à Samos, qui possédait trois merveilles du monde ancien, et surtout de chercher sur les côtes de l'Asie-Mineure les ruines d'un temple dorique dont nous possédons un échantillon au Musée du Louvre. Je veux parler du temple d'Assos.

L'Asie est assurément encore peu connue, malgré de savants et beaux ouvrages. De nouvelles ruines seront découvertes par la suite et nous devons attendre de magnifiques richesses, lorsque des fouilles seront entreprises sur l'emplacement de villes antiques : Ninive et Xanthus en sont un exemple. Cependant bien des voyageurs ont parcouru l'Asie Mineure, publié ses ruines, qui sont déjà plus nombreuses que celles de la Grèce elle-même. Malgré cette abondance, ou plutôt à cause de cette abondance, on s'étonne de trouver si peu de temples du siècle de Pisistrate et du siècle de Périclès. Des fortifications, des tombeaux, des murs cyclopéens de toute sorte,

des grottes taillées dans le roc, il s'en rencontre en quantité et sous des aspects aussi curieux que variés. Mais ce n'est point là de l'art, c'est de la construction, utile, solide, belle si l'on veut, mais rien de plus. On ne saurait étudier longuement et avec fruit de tels travaux, non plus que dans l'histoire littéraire on ne saurait donner une place importante à des livres d'usage familier, de science pratique, de technique ou de nécessité. L'art ne s'analyse véritablement que dans les monuments qui prêtent à la création, aux proportions, au luxe surtout, c'est-à-dire à ce qui est désintéressé et inutile. Les temples, les théâtres, les gymnases et les stades, les basiliques, les palais, les portiques, les grands édifices qui servent à l'ornement d'une ville, c'est là que l'art se [développe avec une entière liberté et que les architectes aiment à exercer leur talent. Nous voyons, en effet, dans l'Asie Mineure, des temples, des théâtres, des palais, des portiques, des gymnases : mais de toutes ces ruines, une seule remonte au siècle de Pisistrate, une seule offre les caractères de cette époque déjà reculée dont les œuvres ont subsisté en assez grand nombre en Grèce et dans les colonies occidentales. Cette ruine, c'est le temple d'Assos, ville de Mysie.

Pourquoi donc l'Asie Mineure, où la civilisation, les richesses, les arts furent précoces, ne garde-t-elle pas plus de traces des travaux du sixième siècle, période florissante pendant laquelle les colonies brillèrent d'un éclat plus vif que les métropoles de la Grèce propre? Pourquoi cherche-t-on en vain des

débris de l'architecture ionique primitive? Pourquoi ne trouve-t-on pas des monuments d'ordre dorique, si l'ordre dorique est plus ancien et a précédé l'ordre ionique? Je ne vois qu'une seule réponse à cette question : ce sont les malheurs de l'Asie. Autant sa prospérité fut insigne, autant ses malheurs furent grands et répétés : dès le sixième siècle, la guerre de Crésus, roi de la puissante Lydie, qui voulait étendre son empire sur l'Asie Mineure entière ; au cinquième siècle, après l'incendie de Sardes, les guerres des Perses, conquérants cruels, que leurs défaites en Europe ne faisaient qu'exaspérer, et que chaque révolte de l'Ionie ramenait plus impitoyables ; plus tard, les guerres des Grecs contre les Grecs, des successeurs d'Alexandre, des rois d'Asie, des Romains, toutes les misères que la guerre entraîne; joignez-y les tremblements de terre, on en cite un sous l'empereur Tibère qui renversa de fond en comble quatorze villes. Je ne parle point du moyen âge et des temps modernes, pendant lesquels la ruine ne s'est que trop souvent promenée à travers l'Asie Mineure. Enfin, l'on découvre tant de bonnes raisons dans l'histoire pour que le passé ait été effacé et pour que ses œuvres aient disparu complétement, que l'on s'étonne plutôt d'en trouver encore debout.

Dans ce nombre, on ne verra guère d'autre temple du sixième siècle que celui d'Assos, et ce temple est dorique, chose singulière dans le pays des Ioniens. Je sais qu'on pourrait citer un tombeau de la Cappadoce, près d'Urgub. M. Texier en parle dans son voyage

en Asie, à la page trente-quatre du tome second. La façade de ce tombeau ressemble au dorique ; mais les colonnes sans cannelures, courtes, trapues à l'excès, les chapiteaux de style égyptien, qui ont la forme d'une cloche renversée, les pilastres dont le chapiteau offre également des moulures égyptiennes, d'un autre côté une architrave extrêmement mince et légère, un fronton aussi bas, aussi allongé que les frontons de la décadence grecque, voilà des caractères qui se contredisent et qui me font considérer avec une extrême réserve le monument publié par M. Texier. Son style me paraît trahir un style d'imitation, de confusion peut-être.

L'histoire d'Assos est bien courte. Les auteurs parlent à peine de cette ville qui était située en Mysie, sur le golfe d'Adramytte, non loin du Gargare, un des groupes qui composent la chaîne de l'Ida. Ils citent surtout la *pierre* d'Assos, réputée excellente pour les *sarcophages*. On croyait qu'elle conservait les cadavres par sa seule vertu : de là son nom.

Assos était une colonie de Méthymne, selon les uns, de Mitylène, selon les autres. Dans tous les cas, c'était une colonie éolienne, et il n'est pas inutile de se rappeler que les Éoliens partageaient le Péloponèse avec les Doriens, et, qu'entre les deux races, des relations étroites existaient nécessairement. Assos était la patrie du philosophe stoïcien Cléanthe. Il reste encore des parties considérables de l'enceinte de la ville, des murs d'un appareil très-régulier et très-beau, des portes flanquées de tours. Une de ces portes est inscrite dans

une ogive en encorbellement. Voilà un exemple de plus qu'il faut ajouter aux ogives des tombeaux lyciens, à la porte ogivale de Thoricos en Attique, à la forme ogivale des triglyphes du vieux temple de Sélinonte. Mais il n'y a rien là qui doive alarmer les admirateurs de l'architecture gothique : nous ne lui enlevons rien de son originalité. Si la forme ovigale était connue des Grecs, ils n'en ont point tiré parti, ils l'ont négligée : ce n'est chez eux qu'une forme de rencontre et d'exception.

Le temple est situé sur l'acropole, dans la ville primitive. Il a été démoli par les modernes pour servir à leurs constructions; ainsi les chapiteaux ont été retrouvés engagés dans une maçonnerie grossière. Divers fragments étaient jetés çà et là. Une église et des maisons couvrent en grande partie l'emplacement du temple dont on reconnaît le soubassement, composé de trois degrés, et une faible hauteur du mur de la cella.

Le temple était tourné vers l'Orient : il comptait six colonnes sur les façades, treize sur les longs côtés. La hauteur des colonnes est de 4 m. 70 c., leur diamètre à la base de 1 m. 05 c., ce qui leur donne exactement quatre diamètres et demi de proportion. C'est bien la proportion de tous les monuments doriques du sixième siècle. De plus, les colonnes sont sensiblement renflées. Je ne dis rien du chapiteau, qui est le chapiteau de Corinthe et de Syracuse, c'est-à-dire le chapiteau primitif; on peut en voir un qui a été transporté au Louvre, dans la salle où sont les sculptures d'Assos et d'Olympie. Son galbe est déprimé; les trois filets ren-

trent eux-mêmes dans la courbe aplatie du lobe et la différence entre le sommet du fût de la colonne et le diamètre du tailloir est de moitié. Ces traits ne prêtent à aucune réflexion nouvelle : j'y trouve seulement avec plaisir la confirmation de la méthode que j'ai suivie et des conclusions que j'ai présentées. C'est l'ordre dorique, tel qu'il était universellement entendu à cette époque dans le monde grec, à l'Orient comme à l'Occident. L'antiquité du monument est prouvée, non-seulement par ses proportions, mais par le style des sculptures, archaïque, grossier, rude. Les sujets qu'elles représentent sont empruntés en partie à l'art oriental : non pas la lutte de Ménélas et de Protée, moitié homme, moitié poisson, ni le banquet de Pirithoüs, mythes grecs empruntés à l'épopée. Mais le lion dévorant un daim, les sphinx qui se regardent nez à nez, les taureaux qui luttent les cornes entrelacées : ce dualisme symbolique se retrouve souvent dans l'antique Asie et sur les vases du style le plus archaïque. Rien, du reste, ne justifie mieux le nom grec de la frise (ζώφορος, *qui porte les animaux*).

La disposition des sculptures est tout à fait digne d'attention. M. Texier, qui les a publiées avec un grand détail, remarqua le premier qu'une partie des pierres sur lesquelles les figures étaient sculptées n'appartenaient point à la frise du temple mais aux architraves. La longueur de ces pierres était exactement égale à l'entrecolonnement d'axe en axe, portée nécessaire des architraves qui assoient leur joint au milieu de chaque colonne. En outre, il n'y avait point de

triglyphes sur ces longueurs considérables : au contraire, sur la partie supérieure de l'architrave, on remarquait de distance en distance une bande en saillie sur le champ de l'architrave, qui correspondait à la largeur des triglyphes et sur laquelle avaient dû être peintes des gouttes. Car tel est le procédé ordinaire de la construction grecque : les gouttes qui forment la partie inférieure des triglyphes ne tiennent point à la frise, elles en sont séparées par un joint et sont sculptées sur l'architrave. Ici, au lieu d'être sculptées, elles sont peintes. Sur le temple de Corinthe, nous avons bien vu qu'elles étaient rapportées. M. Texier fut donc amené à cette conclusion que l'architrave était ornée de bas-reliefs, de même que les architraves du Parthénon, par exemple, étaient décorées de boucliers et d'inscriptions. Au-dessus de cette architrave à sculptures continues, il y avait des métopes. Malheureusement la disposition de ces divers fragments dans la salle du Louvre ne fait point sentir leur relation primitive : de plus on a dû scier dans leur épaisseur les morceaux qu'on voulait transporter. La critique a donc perdu des éléments importants et n'ose se prononcer avec certitude, d'autant qu'on peut se demander aussi s'il n'y avait point des métopes sur la frise du pronaos. Mais quelle que fût cette décoration, qui peut avoir été maladroite, nous n'en constaterons pas moins que l'architecture dorique, même en Asie, sous l'influence visible de traditions et de goûts opposés au style dorien, n'a point été modifiée : elle a gardé ses lois, ses porportions, son époque.

SAMOS.

Si l'on s'embarque sur le golfe d'Adramytte et qu'on se laisse porter vers le sud, on touche bientôt aux rives de l'opulente Samos.

Enrichie de bonne heure par la navigation et le commerce, l'île de Samos atteignit une prospérité qui lui permit de fonder des colonies en Thrace, dans les îles, en Cilicie, jusqu'en Libye. Elle fonda même Dicæarchia en Italie et Zancle en Sicile. Cependant son rôle resta obscur jusqu'au règne de Polycrate. Après une longue succession de rois, Samos passa par les mêmes révolutions que le reste de la Grèce. Le parti aristocratique s'empara du pouvoir; le peuple disputa le pouvoir au parti aristocratique. A la faveur des guerres civiles, Polycrate se fit tyran de son pays. Le despotisme qu'il avait conquis par la ruse et par la force, il est bien évident qu'il le conserva par la ruse et au besoin par la force. Nous n'avons point à apprécier sa politique. Elle offre un mélange de la finesse railleuse qui est propre à l'esprit grec, et de la cruauté qui est un trait des peuples orientaux à toutes les époques. Tous les détails, même romanesques, qui concernent Polycrate, sont consignés dans Hérodote, le plus charmant des conteurs.

Pour racheter ses crimes envers la liberté de sa patrie, Polycrate voulut fonder la grandeur de Samos et lui constituer une sorte d'empire. Il construisit une flotte de cent bâtiments, soumit à l'aide de cette flotte

un grand nombre d'îles voisines et une foule de villes sur le continent asiatique : il faut citer surtout l'île de Lesbos et la ville de Milet. Allié d'Amasis, roi d'Égypte, de Cambyse, roi de Perse, il triompha de l'armée spartiate qui venait rétablir les exilés, promena jusque sur les côtes du Péloponèse ses vaisseaux victorieux, enlevant un butin immense et répandant partout la terreur. Tandis qu'il s'assurait un empire maritime qui ressemblait à la tyrannie d'un chef de pirates, il rêvait de réunir les îles et l'Ionie sous son sceptre. Son rêve finit sur une croix où le fit clouer je ne sais quel satrape de Sardes.

Polycrate se recommande surtout à notre attention par son amour des lettres et des arts, par les grandes entreprises qu'il conduisit à fin. Ibycus et Anacréon vivaient à sa cour, qui était plus magnifique que celle de Pisistrate, et il n'attirait pas seulement auprès de lui les poëtes, mais les artistes, témoin Eupalinus de Mégare. Cependant Samos avait elle-même dès longtemps des architectes et des fondeurs habiles qui, les premiers, avaient été embellir les villes de la Grèce, et former des élèves : tels furent Rhœcus et son fils Théodore que nous retrouverons tout à l'heure à Sparte. Rhœcus bâtit le temple de Junon Samienne et le fit d'ordre dorique, si l'on en croit le témoignage de Vitruve, qui nous apprend en outre que Théodore écrivit un traité sur le monument construit par son père. On dirait que son séjour à Sparte, dans une ville dorienne par excellence, lui avait inspiré le goût de ces études et de ce style. Le temple

dorique fut détruit pendant le siége des Lacédémoniens; car il était situé hors les murs. Le nouvel édifice qui remplaça l'œuvre de Rhœcus fut construit avec des proportions gigantesques et dans un ordre nouveau, l'ordre ionique. Les fragments qui subsistent aujourd'hui sont, en effet, d'ordre ionique, et nous nous en occuperons spécialement dans un des chapitres qui suivent.

Les richesses d'art et surtout les offrandes déposées dans le temple de Junon avaient été décrites dans un traité par Ménodote, archéologue samien, qui écrivit également une histoire de toutes les merveilles de l'île, descriptions malheureusement perdues. Nous savons par Hérodote qu'on voyait dans le temple, en entrant, à droite et à gauche de la porte, deux statues d'Amasis, roi d'Égypte, qui en avait fait présent aux Samiens et peut-être à Polycrate lui-même, son allié. Amasis, surnommé le *Philhellène*, avait ouvert l'Égypte aux Grecs : il leur avait donné la ville de Naucratis pour y fonder des comptoirs et y élever des temples. Tandis que les autres peuples s'unissaient pour construire à frais communs un temple qui s'appelait l'*Hellénium*, les Samiens en élevaient un pour eux seuls et le consacraient à Junon. Leur exemple fut suivi par les habitants de Milet et par ceux d'Égine, Milet, si puissante qu'elle avait déjà fondé quatre-vingts colonies, Égine qui était alors plus prospère et plus forte qu'Athènes. Aussi les ruines de Naucratis ont-elles à mes yeux une importance singulière, et je ne saurais trop les signaler aux recherches

des voyageurs qui visitent la Basse-Égypte. Niebuhr en a vu les restes au sud de la ville de Schabur, dans un lieu nommé aujourd'hui Salhadschar[1]. Mais non-seulement une exploration plus approfondie reste encore à faire : il faudrait entreprendre des fouilles. D'une part, on retrouverait des temples grecs d'une époque certaine et reculée, du sixième siècle. D'autre part, on résoudrait peut-être la question si délicate de l'influence de l'art égyptien sur l'art grec et sur l'architecture dorique en particulier.

Revenons à Samos. Le temple de Junon était donc une des merveilles de l'île. Quoique Hérodote ne dise point à quelle époque il fut rebâti, il semble que ce dut être au temps du plus grand éclat de la puissance samienne, sous Polycrate. Aristote dit quelque part [2] que ce tyran a fait exécuter les grands travaux de Samos. Il aurait donc fait rebâtir aussi le temple de Junon. Hérodote nous laisse supposer cette restauration en appellant Rhœcus le *premier* architecte du temple (l. III, ch. 60); ce mot fait croire qu'il y en eut un second, c'est à-dire que le temple fut reconstruit. En outre, nous savons par Vitruve que l'ordre primitif était l'ordre dorique : or les fragments qui restent sont d'ordre ionique. Enfin les proportions de ces fragments sont gigantesques, et au temps de Rhœcus on n'élevait point de monuments d'une telle grandeur : c'est le propre de l'architecture du sixième siècle, et

[1] *Reise nach Arabien*, p. 97.
[2] *République*, V, 11.

Polycrate se fit en cela l'émule des Éphésiens, des Sélinontins, de Pisistrate surtout, qu'il s'attache à éclipser en toutes choses et qui bâtit l'immense temple de Jupiter Olympien.

La seconde merveille de Samos, aux yeux d'Hérodote, était un môle immense qui s'avançait dans la mer pour agrandir le port et le protéger. La force, la solidité de sa construction, la profondeur des fondations sous les eaux, la beauté de l'appareil, plus de deux stades d'étendue, voilà de ces choses qui prêtent peu à l'art véritable, à l'art dans son sens le plus délicat ou le plus élevé, mais qui n'en sont pas moins pour les hommes un sujet d'étonnement et d'admiration. La grandeur, par cela même qu'elle est si simple, n'en paraît que plus grande. Le môle de Samos a été démoli en partie : on en voit encore des restes au fond de la mer. Il est aisé de s'en faire une idée d'après le môle magnifique qui existe encore aujourd'hui à Tortose et qui est dessiné dans l'ouvrage anglais des *Antiquités de l'Ionie.* Les blocs qui le composent sont réguliers, égaux, immenses : la hauteur de chaque assise est de près de deux fois la hauteur d'un homme. C'est pour de tels matériaux qu'est justement créée l'épithète de gigantesque.

La troisième entreprise de Polycrate fut un aqueduc percé à travers une montagne, et que je comparerais à ce que nous appelons aujourd'hui un tunnel, ou mieux encore aux émissaires étrusques et aux grands égouts de Rome. L'architecte était Eupalinus de Mégare. Polycrate avait appelé un Mégarien, parce que

Mégare possédait déjà la célèbre fontaine des nymphes Sithnides, décorée de nombreuses colonnes, et qu'il semblait que les architectes de ce pays dussent reproduire, ne fût-ce que par l'inspiration du souvenir des chefs-d'œuvre du même genre. L'époque précise à laquelle vivait Eupalinus n'est point connue; mais je ne vois pas qu'avant le règne de Pisistrate Samos fût assez puissante ni assez riche pour entreprendre de si vastes travaux. Hérodote, il est vrai, ne dit point expressément que les trois merveilles de Samos fussent l'œuvre de Polycrate. Cependant, lorsqu'on lit avec attention toute la suite de son récit sur ce tyran, c'est une conviction naturelle que se forme l'esprit. De plus, Polycrate se piquait de surpasser en toutes choses l'Athénien Pisistrate. Il appela comme lui des poëtes, bâtit comme lui un temple colossal; il dut également vouloir surpasser la fontaine Ennéacrounos, chef-d'œuvre tant envié aux Athéniens et souvent reproduit sur les vases peints.

Eupalinus devait conduire à Samos une source d'un volume abondant, mais assez éloignée. Entre la ville et la source se trouvait une montagne haute de huit cents mètres, épaisse de sept stades, c'est-à-dire d'un kilomètre. Il n'y avait donc pas d'autre moyen que de percer la montagne : c'est ce qu'il fit. Le tunnel qu'il ouvrit avait huit pieds grecs de hauteur sur huit pieds de large. De chaque côté un chemin était ménagé pour la circulation, pour les réparations, pour le transport des matériaux. Au milieu, un canal large de trois pieds conduisait les eaux. Dans le texte grec d'Héro-

dote on lit que le canal avait vingt coudées (trente pieds) de profondeur. Il convient de rectifier, dans ce passage, un mot altéré, et de lire, au lieu de εἰκοσίπηχυ, ἡμισίπηχυ. Une demi-coudée, neuf pouces de profondeur sur trois pieds de largeur fournissent déjà une quantité d'eau énorme. L'émissaire du mont Albain en donne la preuve.

Quand l'eau avait traversé la montagne, il lui restait à franchir trois petites collines : alors l'aqueduc ne rencontrait plus que les obstacles ordinaires, et il suffisait d'un conduit taillé dans le roc ou bâti en pierre, avec des regards pour y descendre et en surveiller l'entretien. Ce conduit était voûté et avait seulement 80 c. de largeur, ainsi que l'a constaté un membre de l'École d'Athènes, M. Guérin, qui a retrouvé et exploré, en 1854, cette partie de l'aqueduc, longue de 440 pieds. Dans l'intérieur du conduit étaient quelques fragments d'énormes tuyaux en terre cuite; je ne sais si ce sont les tuyaux dont Hérodote semble parler, lorsqu'il dit que l'eau était distribuée dans la ville par des tuyaux. Il faudrait, avant tout, en bien apprécier l'époque, ce que n'a point fait M. Guérin; car ce pourrait être l'œuvre d'un temps plus rapproché, une restauration romaine par exemple.

M. Guérin a retrouvé, en outre, sous le dallage même de la petite église de Saint-Jean, un réservoir où aboutissent ces tuyaux, réservoir encore plein d'eau, par suite de quelque communication toujours persistante, bâti en grandes assises. Ses murs ont servi de fondations à la chapelle grecque, de sorte que l'eau circule

partout sous le dallage et sous le sol intérieur. La situation est des plus étranges pour une église. Les recherches de M. Guérin, au lieu de satisfaire notre curiosité, n'ont donc fait que l'exciter davantage. Le réservoir, le petit conduit voûté ne sont que des constructions accessoires. Le grand travail, évidemment, c'était le tunnel, le passage large de huit pieds ouvert dans la montagne. M. Guérin dit que les éboulements ne lui ont pas permis d'avancer jusque-là : peut-être, la ligne étant donnée, pouvait-on passer par-dessus les éboulements et retrouver plus loin le passage à l'aide de sondages.

Le petit conduit offre une irrégularité digne d'être observée. Quand il est taillé dans le rocher, le rocher a la forme d'une voûte; quand il est bâti en pierres, le rocher manquant, les pierres de recouvrement font plafond; Je ne m'étonne point que la construction soit couvertes par des pierres horizontales, c'est le procédé ordinaire de l'architecture grecque; mais je m'étonne que le rocher ne soit point taillé de la même manière, car ces alternatives de voûtes et de plafonds s'arrangent difficilement. Du reste, je considère les recherches de M. Guérin comme un essai qui n'éclaire que faiblement la science. Il faut attendre une nouvelle exploration afin de pouvoir juger l'œuvre d'Eupalinus.

Tels sont les monuments les plus célébres de Samos, ceux qui furent un sujet d'admiration pour l'antiquité entière. On lit dans l'histoire que Polycrate, voulant un jour se défaire de tous les citoyens qui lui

étaient hostiles, les embarqua sur quarante galères et les adressa à Cambyse en qualité d'auxiliaires, en le priant secrètement de ne jamais les lui renvoyer. Mais ces compagnons d'armes si bien choisis trouvèrent l'occasion belle, se défirent de quelques chefs et revinrent, peu de jours après leur départ, attaquer Polycrate. Vaincus, ils se rembarquèrent, cherchèrent les aventures, rançonnant quelques villes, en pillant d'autres. Ils firent une descente à Siphnos, une des Cyclades, où nous les suivrons, non pas qu'une flotte de pirates me paraisse digne de beaucoup de sympathie, mais parce que Siphnos n'est pas sans intérêt pour l'histoire de l'art au sixième siècle.

SIPHNOS.

Les monuments de Siphnos étaient en marbre de Paros; les constructions en marbre étaient très-rares au siècle de Pisistrate. J'avoue, pour mon compte, que j'attache une assez grande importance aux matériaux qu'emploie l'architecture, et je crois que la différence des matériaux exerce une notable influence sur l'art, sur l'art grec surtout, où la question de la polychromie, c'est-à-dire de la couleur appliquée aux monuments, dépend plus qu'on ne le croit généralement et des matériaux et des époques.

Siphnos était une île très-riche, parce qu'elle possédait des mines d'or et d'argent : ses monnaies sont nombreuses et remarquables parmi les monnaies grecques. Aussi les habitants de Siphnos avaient-ils con-

sacré à Delphes un trésor qui ne le cédait en magnificence aux trésors d'aucune autre ville. Ils se construisirent un prytanée et une place publique qu'ils ornèrent partout de marbre de Paros. Qui dit place publique dit portique, selon l'habitude qu'avaient les Grecs d'entourer leurs places d'abris pour la foule : ce furent sans doute ces portiques que l'on construisit en marbre de Paros. Le marbre était si peu destiné à être peint, il avait si bien conservé toute sa blancheur que l'oracle de Delphes répondit aux députés de Siphnos qui l'interrogeaient sur l'avenir de leur pays :

« Quand Siphnos aura un prytanée tout blanc, une « agora toute blanche, craignez un bois perfide et un « rouge messager. »

Ce bois perfide et ce messager rouge, c'étaient les galères samiennes qui étaient, selon l'antique coutume, peintes avec du minium. Avant de faire une descente dans l'île et de ravager les campagnes, les exilés samiens envoyèrent un de leurs vaisseaux avec des députés chargés de proposer une rançon aux habitants dont ils connaissaient parfaitement les richesses. Je ne m'arrêterai pas plus longtemps à cette anecdote et je laisse les exilés samiens. Ce que je remarque surtout, c'est l'effet des monuments de Siphnos, l'impression si bien traduite par l'oracle. Le marbre de Paros, cette admirable matière à laquelle les sculpteurs des âges suivants devaient donner l'illusion, la vie, et toutes les apparences de la chair, le marbre de Paros était resté blanc, sans enduit, sans couleur, à part peut-être quelques légers ornements : c'était toujours du marbre, le

plus beau de tous les marbres. Voilà un exemple important qu'il faut joindre à la façade du temple de Delphes, construite en marbre de Paros par les Alcméonides, aux temples de Jupiter et de Minerve, construits en marbre pentélique : nous verrons plus tard quel parti il convient de tirer de ces innovations.

Des Cyclades, nous naviguerons vers le Péloponèse, ce cœur de la Grèce, où la vie a toujours battu avec le plus d'intensité. Il est peu de voyages aussi enchanteurs. Ces îles, qui toutes ont leur physionomie propre, sont disposées en cercle, et, selon l'expression d'Homère, forment un chœur autour de leur reine, Délos, chère à Apollon. A mesure que le bâtiment s'avance sur les flots de la Méditerranée, dont l'azur fait pâlir le ciel, les îles se démasquent les unes les autres, s'avancent, tournent, fuient et s'effacent avec le sillage du vaisseau. Frappées diversement par le soleil, elles s'éclairent d'une lumière différente; leurs rochers aux mille couleurs, les teintes vaporeuses dont les voile parfois la brise humide, des lignes de montagnes nettes, harmonieuses, pures comme les contours d'une statue, toutes les splendeurs de cette belle nudité font oublier les forêts et les vertes prairies que cherche le regard des Occidentaux et que regrettent ceux qui n'ont point compris la Grèce et son idéale nature. Les rochers, les eaux, la lumière, voilà des éléments bien simples; la perfection, en effet, se compose de si peu de chose ! Ne l'analysez pas : elle se dérobe aux subtilités du raisonnement et veut uniquement être sentie.

Tandis que les sens sont subjugués, l'imagination

murmure à votre oreille des noms pleins d'écho, des souvenirs pleins de poésie. Autour de Délos, l'île Sainte, où les Ioniens envoyaient leurs navires parés de guirlandes et de fleurs, c'est Naxos, où gémissait Ariane délaissée; Andros, consacrée également à Bacchus; Paros, qui renferme dans ses entrailles des marbres incomparables; Ténos, aux ravins remplis de lauriers-roses; Mélos, à qui nous devons notre Vénus; Théra, qui n'est qu'un volcan. Céos, patrie de Simonide, sort du cercle et s'avance vers le nord : elle touche à l'Eubée, île immense qu'un pont unit au continent. Sur le mont Ocha, un des sommets de l'Eubée, existe un petit temple d'une simplicité primitive, sans colonnes, couvert par des dalles plates qui s'avancent les unes sur les autres en surplombant. Ce temple a été publié et décrit, dans un mémoire aussi sérieux que distingué sur l'*île d'Eubée*, par M. Girard, membre de l'École d'Athènes.

Non loin, sur la côte de l'Attique qui regarde l'Orient, s'élevaient les vieux temples de Némésis et de Thémis que les Perses devaient brûler un jour. Déjà le cap Sunium est doublé : nous laissons, pour y revenir bientôt, Athènes et Égine, le temple de Corinthe, que nous saluons de loin comme un vieil ami. A l'autre extrémité du golfe Saronique, nous passons derrière l'île de Calaurie, où mourut Démosthène, et nous nous arrêtons à Trézène.

TRÉZÈNE.

Trézène possède quelques débris d'un temple, peut-être du temple d'Apollon Théarius[1]. Il ne reste que quelques tambours de colonnes doriques, en pierre noire basaltique, travaillés avec beaucoup de soin : les tambours étaient unis les uns aux autres par des cubes de bois. Au lieu de cannelures, la colonne présente huit pans, huit faces abattues, de sorte que son périmètre est un octogone régulier. En expliquant, au début de ces études, l'origine du temple dorique par le principe de la construction en bois, je prétendais que les cannelures représentaient, d'une manière idéale, les pans du tronc d'arbre équarri, les surfaces abattues successivement par la hache. Les fragments du temple de Trézène ne justifient-ils pas cette explication? Ils paraissent avoir appartenu à un temple très-ancien, si l'on s'en rapporte à l'amincissement très-sensible des seuls tambours de colonnes, depuis leur base jusqu'à leur sommet. Des colonnes semblables existent entre la Laconie et la Messénie, sur l'emplacement du temple de Diane Limnatis.

Nous repartons : déjà le golfe d'Athènes est derrière nous, le cap Scyllée est franchi. Maintenant, c'est le golfe d'Argolide qui se creuse profondément sur notre droite. Là-bas, derrière Tirynthe, la ville d'Hercule, et auprès de Mycènes, la ville d'Agamemnon, s'élevait le

[1] Gell, *Voyage en Morée*, p. 195; Curtius, *Pélopon.*, t. II, p. 195.



vieux temple de Junon Argienne. Brûlé à la fin du cinquième siècle, il fut reconstruit un peu plus bas sur la montagne. L'enceinte et les soubassements restent seuls reconnaissables : seulement, des fouilles récentes, dirigées par M. Rangabé, et payées par une généreuse souscription des lettrés de Munich, ont fait découvrir de nombreux fragments des sculptures qui ornaient le temple le moins ancien.

Enfin, le cap Malée, tant redouté des navigateurs grecs, est doublé; laissant sur notre gauche l'île de Cythère, nous touchons aux côtes de la Laconie.

SPARTE.

Sparte est loin de la mer, dans l'intérieur, au milieu d'une plaine qu'encadrent de leur longue chaîne parallèle le Parnon et le Taygète. Haut de sept mille pieds, avec une série de sommets qui se relient ensemble comme une muraille, couronné de sapins et de neiges lentes à fondre, le Taygète a un aspect grandiose, austère, vraiment rude, qui semble en harmonie avec le caractère spartiate, tel que se le figurent les modernes. Mais il ne faut pas pousser plus loin la comparaison, car la plaine arrosée par l'Eurotas est aussi riche, aussi riante qu'aucune autre contrée de la Grèce.

Je me souviens encore de mon arrivée à Sparte au mois de mai. La nature avait alors une douceur et un charme infinis; partout des fleurs et des parfums; les agnus-castus et les lauriers-roses de l'Eurotas com-

mençaient à s'ouvrir. Les sentiers étaient bordés de roses sauvages; de grands oliviers mêlaient leur feuillage blanchissant au feuillage vigoureux du figuier, du mûrier, du caroubier; des ruisseaux, des prairies émaillées d'anémones, des champs fertiles partout où il y a eu des bras pour labourer les champs. Une telle nature eût adouci la race la plus féroce, et je me suis efforcé de montrer, dans un ouvrage déjà ancien [1], qu'il y avait dans le génie spartiate un côté plus poli, plus élégant, ouvert à l'amour du beau et aux jouissances élevées. Les Spartiates n'appartenaient point impunément à la race grecque.

Il reste bien peu de débris de Sparte, surtout après les dévastations inqualifiables de l'abbé de Fourmont, un fou, c'est le mot le plus doux qu'on lui puisse appliquer. Une substruction de pont, quelques murs d'époque romaine, les fondations d'un théâtre, refait en partie par les Romains, une grande ruine carrée qui laisse la consolation fort contestable d'évoquer le souvenir de Léonidas; tels sont les seuls vestiges d'une ville où Pausanias, dans une rapide énumération, cite cinquante-quatre temples, vingt-deux édifices publics, portiques, gymnases, leschés, trente-trois monuments héroïques, élevés çà et là sur les places de la ville aux rois et aux grands hommes du pays.

La plupart de ces monuments et de ces temples étaient d'ordre dorique et remontaient au sixième siècle, qui est le siècle de la grandeur de Sparte.

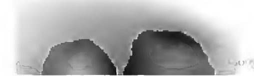
[1] *Études sur le Péloponèse*, in-8°, 1855.

Alors, en effet, elle était maîtresse de tout le Péloponèse, envoyait ses armées attaquer Polycrate ou délivrer Athènes de ses tyrans, tandis qu'elle jouissait des bienfaits de la constitution de Lycurgue, qu'elle maintenait encore inaltérable. Mais on ne trouve aucun fragment de ces nombreux temples, dont quelques-uns, le temple d'Esculape par exemple, attirèrent l'attention de Pausanias, voyageur si indifférent aux belles choses. Pausanias admira surtout l'agora, entourée de portiques selon l'usage, sur laquelle il ne nous donne aucun détail. Il ne dit même pas de quel ordre étaient les édifices de Sparte, probablement parce qu'ils étaient d'ordre dorique, et qu'à Sparte il était superflu d'en faire l'observation. Les édifices que les historiens anciens décrivent de préférence, et cela est naturel, ce sont ceux qui s'éloignaient le plus des traditions reçues et frappaient les yeux des Grecs eux-mêmes par leur étrangeté ou leur antiquité. Telle était la salle des *Assemblées*, qui affectait la forme d'une tente et que pour cette raison on appelait la *Scias*. C'était l'œuvre de l'architecte samien Théodore; la présence d'un artiste samien à Sparte n'est point sans importance pour l'histoire de l'art. Elle prouve que l'Asie envoyait à la Grèce des artistes nourris de traditions différentes, ou du moins soumis aux influences orientales. Si l'art grec s'est créé un domaine propre et une originalité éclatante, il n'en devait pas moins ses progrès techniques aux civilisations plus avancées.

De même, à côté de la salle des Assemblées, le

Crétois Épiménide avait construit un édifice rond qui était consacré à Jupiter et à Vénus. Sur l'Acropole de Sparte, il y avait encore un édifice qu'on appelait le *Pavillon*, et qui reproduisait la Scias dans de plus petites proportions. Nous ne pouvons nous faire une idée de ces constructions, qui tiennent de près aux traditions orientales, ou qui en sont une réminiscence. Il ne serait pas impossible de retrouver chez les Grecs, je ne dis pas des coupoles, mais les principes d'une toiture toute différente de celles que nous connaissons par les ruines. Au siècle de la perfection de l'art, à Athènes, ne voyons-nous pas Périclès lui-même faire construire un théâtre dont la toiture rappelait, par sa forme, la tente du roi de Perse? Il y a là tout un côté de l'architecture grecque, le plus neuf assurément et le plus piquant, que nous ne pouvons que pressentir : les monuments ont disparu et les écrivains les ont à peine décrits.

Un des édifices les plus remarquables de Sparte était le temple de Minerve *Chalciœcos,* ce qui veut dire Minerve *à la demeure d'airain.* Son temple, en effet, était en bronze. Le Lacédémonien Gitiadas, qui était à la fois poëte, architecte et sculpteur, comme les grands artistes de la renaissance italienne, Gitiadas l'avait construit. De plus, il avait représenté en relief sur les parois de métal une suite de sujets, les travaux d'Hercule, les exploits de Castor et de Pollux, ceux de Persée. C'est pourquoi la sculpture avait probablement contribué plus que l'architecture à rendre célèbre le temple de Minerve, qui, au témoignage de Thucydide,



était assez petit. Dans les vieux âges de la Grèce, nous voyons des édifices garnis ainsi complétement de bronze, le trésor d'Atrée notamment. Les auteurs parlent encore du temple de Delphes, bâti en bronze par Vulcain, de la prison de Danaé, souterraine selon Pausanias, et dont les parois intérieures étaient couvertes de métal. Plus tard les poëtes et les peintres de vases firent de cette prison un simple coffre. A Sparte même, Homère décrit la maison de Ménélas brillante d'airain, d'or et d'ivoire.

Pausanias s'arrête aussi un instant devant un autre temple, qui est à deux étages. A chaque étage il y a une statue de Vénus avec un nom et des attributs différents. Nous nous étonnerons avec le périégète grec de cette disposition tout à fait rare. Pausanias, qui avait visité tant de milliers de temples, déclare n'avoir rien rencontré de semblable. Maintenant, quel était le plan de l'édifice, sa grandeur? avait-il deux ordres superposés sur la façade? l'escalier était-il intérieur? un des deux sanctuaires était-il souterrain? Il ne faut rien demander de pareil à Pausanias : diffus à l'excès quand il raconte les fables les plus puériles, il est d'un laconisme désespérant dès qu'il s'agit des monuments de l'art.

Aussi, au lieu d'analyser son ouvrage qui n'est déjà que trop bref, me contenterai-je de renvoyer à sa description de Sparte. On sera surpris de la quantité de temples et de monuments qui s'élevaient de toutes parts : on concevra pourquoi l'État était si riche là où les particuliers étaient si pauvres et pourquoi l'on

élevait tant d'édifices sacrés ou d'utilité publique, tandis que les maisons n'étaient que des cabanes grossières, que la loi défendait de façonner autrement qu'avec la hache et la scie. Si Sparte, liée par ses institutions, n'a pu conduire le progrès et donner une impulsion généreuse aux arts de la Grèce, elle a, du moins, suivi le mouvement général. Malgré le dédain des Athéniens, elle avait autant de monuments que les cinq ou six grandes cités de la Grèce. Seulement, ces monuments avaient un aspect plus simple, plus sévère; on y cherchait moins la nouveauté, la décoration, les proportions élégantes. C'est pour cela que je regrette plus vivement encore qu'aucun temple de la vieille Sparte n'ait survécu. Nous y trouverions peut-être l'art dorique avec ses traditions primitives, naïves, mais pleines de fermeté, ainsi qu'il convenait dans la capitale du génie dorien. Car aucun peuple, autant que les Spartiates, n'a dû se faire conservateur de la tradition, même dans l'art.

CHAPITRE VII

LES MONUMENTS DES PISISTRATIDES.

Ce qui place Pisistrate au-dessus des usurpateurs contemporains, c'est son titre d'Athénien. Il régnait sur un peuple prédestiné, par sa position géographique autant que par son génie, à prendre le premier rang parmi les Grecs : Athènes tend déjà à devenir la capitale intellectuelle de la Grèce. Nous la voyons, sous Pisistrate, devenir le point de fusion de l'ionisme et du dorisme; elle unit et concilie à son profit des tendances opposées, de même qu'elle avait successivement donné l'hospitalité aux deux races, aux Héraclides et aux Ioniens.

Les haines des différentes classes de l'État, les dissensions et la misère, un premier essai de tyrannie, celui de Cylon, les représailles sanglantes de l'aristocratie, des guerres civiles qui affaiblissent Athènes au point de la rendre incapable de résister à Mégare, le mépris des lois enseigné par l'absurdité même des lois de Dracon, les réformes de Solon, si sages qu'elles fussent, l'abolition des dettes, c'est-à-dire le déplace-

ment de la propriété, la distribution du peuple en classes, c'est-à-dire la destruction des vieilles bases de la société, tout contribua à préparer l'usurpation de Pisistrate. Elle fut rapide, sans secousses, accompagnée des comédies misérables qui signalent ces sortes de révolutions. Chassé et rétabli par trois fois, il usa de son pouvoir avec intelligence et avec éclat. Solon lui-même pardonna à celui qui violait sa constitution et ne lui refusa point ses conseils. Platon, ou plutôt l'auteur du traité intitulé *Hipparque*, compare aux beaux jours de l'âge d'or l'administration des Pisistratides[1].

Sur trente-trois ans de règne, Pisistrate compta seize ans d'exil. Aussi n'eut-il point le temps de conduire à fin toutes ses entreprises. Hippias et Hipparque, qui gardèrent le pouvoir pendant dix-huit ans sans interruption, continuèrent l'œuvre que leur père avait commencée. Les lettres et les arts trouvèrent à leur cour un centre et un foyer.

Tout le monde citera le titre le plus célèbre de Pisistrate, la publication des poëmes d'Homère. Conchylus, Onomacrite, Zopyre d'Héraclée, Orphée de Crotone, l'aidèrent à rendre impérissable la plus grande création du génie grec. Une bibliothèque fut fondée à Athènes, un système d'écriture correcte et uniforme fut établi, et la vieille orthographe, qui d'Athènes se répandit dans toute la Grèce, subsista jusqu'à la fin du siècle de Périclès, jusqu'à l'archontat d'Euclide (403). Pendant

[1] Page 229, B.

ce temps, Thespis, père de la tragédie, formait Phrynichus, le maître d'Eschyle; on publiait les *Orphiques*, et Musée rédigeait ses faux oracles. Le goût de la poésie gagna si bien les fils de Pisistrate, qu'Hipparque composa lui-même des vers, des sentences morales, des préceptes, qui furent gravés sur les innombrables Hermès destinés à orner les rues d'Athènes et les routes voisines.

Ce fut Hipparque qui donna aux Panathénées un éclat auquel Périclès trouva peu à ajouter. Il attira auprès de lui Anacréon, Simonide de Céos, Pratinas de Phlionte, qui fut plus tard le rival d'Eschyle, Susarion de Mégare. Tout ce mouvement littéraire, qui se concentre à Athènes et de là rayonne sur la Grèce, nous l'entrevoyons à peine à l'aide de témoignages insuffisants et épars. Mais pour suppléer aux lacunes de l'histoire, il faut songer que la bibliothèque fondée par Pisistrate était un lieu public, ouverte à tous les citoyens aussi bien que les jardins de Pisistrate. Une bibliothèque en Grèce, où les esprits si avides de lumières, si prompts à concevoir, si véritablement doués par la nature, venaient chercher une forte nourriture, voilà peut-être un des secrets de la fécondité précoce du génie attique et de la supériorité qu'Athènes gagna et conserva toujours sur les autres peuples.

Tout se tient dans l'histoire et l'on sépare difficilement les différentes productions de l'esprit humain. Aussi les arts ne devaient-ils pas être moins encouragés que les lettres par les Pisistratides, l'architecture sur-

tout, qui tient toujours au service des vastes ambitions sa science, ses matériaux, ses ouvriers, alors même qu'elle n'est point arrivée à sa perfection. Dans ce cas, elle supplée à l'imperfection par la grandeur : c'est pourquoi les constructions des anciens âges ont une puissance qui commande toujours un certain respect. Du reste, nous savons à quel degré de beauté l'architecture était parvenue au milieu du sixième siècle, et particulièrement l'architecture dorique que nous trouvons déjà adoptée par les Athéniens.

On pourrait diviser en trois classes les monuments de Pisistrate :

1° Les monuments qui ne sont connus que par le témoignage des anciens;

2° Ceux dont les auteurs parlent et dont il reste quelques vestiges ;

3° Ceux dont les anciens ne parlent point, mais dont nous retrouvons les ruines, ruines qui portent avec elles-mêmes un témoignage et se peuvent attribuer à Pisistrate.

Cette triple distinction m'est imposée par les événements eux-mêmes, car il n'est point hors de propos de rappeler que l'Athènes de Pisistrate a été détruite de fond en comble par Xerxès et par Mardonius; de sorte que nous devons nous estimer heureux si quelques débris d'une ville que les barbares voulaient effacer du monde sont parvenus jusqu'à nous.

Dans la première catégorie, on peut citer les temples d'Apollon Pythien, de Jupiter Olympien et les Hermès.

Le temple d'Apollon Pythien est attribué à Pisistrate par un auteur de Lexique, par Suidas; Pausanias ne le nomme que pour raconter une tradition qui concerne Thésée. Lorsque Thésée entra pour la première fois dans Athènes, afin de se faire reconnaître par son père Égée, il portait une longue tunique qui lui tombait jusqu'aux pieds et ses cheveux étaient tressés avec soin. Il passait auprès du temple d'Apollon Pythien, qu'Égée faisait construire; le temple était même avancé et l'or travaillait à le couvrir. Les ouvriers se moquèrent du costume efféminé de Thésée et lui demandèrent depuis quand les filles bonnes à marier sortaient seules. Thésée ne répondit rien, mais il détela un des bœufs de leurs chariots, qui se trouvait dans le voisinage, et le lança jusqu'au sommet du toit. On voit combien les légendes sur l'Hercule athénien tiennent du merveilleux. Tout ce qui résulte de cette fable, c'est que le temple d'Apollon Pythien était extrêmement ancien, et que, déjà ruiné ou brûlé, ce qui arrivait souvent aux temples en bois, il fut refait par Pisistrate, avec des dimensions beaucoup plus considérables.

Le temple de Jupiter Olympien fut sans contredit l'entreprise la plus gigantesque de son règne. « C'est « le seul temple sur la terre, » dit Tite-Live, « qui ait « été conçu dans des proportions dignes de la gran- « deur de Dieu. » Tite-Live se trompe cependant, car les temples de Jupiter Olympien à Agrigente et à Sélinonte n'étaient point sensiblement plus petits; le temple de Diane d'Éphèse était plus grand. A moins qu'il

ne faille croire que le temple actuel, terminé sept cents ans après Pisistrate par Adrien, ait été reconstruit sur un plan réduit et non sur le plan primitif : ce qui n'a rien d'invraisemblable.

Les Athéniens attribuaient à Deucalion la fondation du temple de Jupiter. Ils montraient à peu de distance son tombeau et le trou par lequel les eaux du déluge s'étaient écoulées. Ces vieilles fables prouvent l'occupation de l'Attique par les Pélasges et l'antiquité du temple. Pisistrate ne fit donc que reconstruire un édifice plus ancien. Pour justifier ces travaux ruineux, il choisissait les dieux les plus chers aux Athéniens, ceux dont le culte était surtout national, Apollon Pythien, Jupiter Olympien, Minerve.

Les architectes qui furent successivement employés par les Pisistratides étaient Antistates, Callæschros, Antimachides, Porinos. Il paraît impossible que tous les quatre eussent été chargés d'arrêter un plan aussi simple que l'est celui d'un temple grec. De même que nous voyons à Éleusis une suite d'architectes se succéder, uniquement parce qu'un monument considérable veut pour se bâtir plusieurs âges d'homme. Les Pisistratides furent maîtres d'Athènes pendant cinquante et un ans. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, pendant un demi-siècle, le monument ait usé quatre architectes.

Vitruve dit qu'ils établirent les fondations du temple, *fundamenta constituerunt*. Mais il est clair qu'il faut entendre dans un sens plus large ces expressions. Ils ne construisirent que les parties basses du temple, ou,

comme cela est arrivé pour d'autres temples, ils ne construisirent que le péristyle, dont les colonnes étaient les supports de l'édifice entier. Quant aux murs qui formaient la clôture du sanctuaire, ils n'avaient point été construits. C'est pour cela que, dans la phrase suivante, Vitruve, en citant l'architecte qui reprit l'édifice sous Antiochus Épiphane, commence par dire qu'il construisit l'immense cella, *cellæ magnitudinem*.

Aussi est-il impossible d'admettre l'opinion d'Ottfried Müller, qui veut que le temple ait été plus tard décoré de peintures par Phidias. Les murs, au temps de Phidias, n'étaient pas même construits. Cependant Dicæarque nous apprend qu'au siècle d'Alexandre l'édifice, quoique à demi bâti, frappait tous les esprits d'admiration.

Il resta quatre cents ans dans cet état. On ne saurait trop dire quel mode de dévastation les Perses appliquèrent à un monument inachevé, dont les colonnes seules peut-être étaient placées. Il était en dehors de la ville; on ne pouvait y mettre le feu; il serait possible qu'il eût été épargné. Les administrateurs d'Athènes, Cimon, Périclès, et plus tard l'orateur Lycurgue, qui ornèrent la ville à l'envi, laissèrent le temple de Jupiter dans le même état. Le souvenir des tyrans leur faisait craindre de continuer l'entreprise et d'être associés au fondateur par la malignité publique.

L'an 174 avant J.-C., Antiochus Épiphane, roi de Syrie, fit reprendre les travaux par l'architecte Cossu-

tius, citoyen romain, ajoute Vitruve dans une préface où il nomme avec orgueil, à côté des architectes grecs, les architectes romains illustres, qu'il considère comme ses ancêtres. On ne doit point être surpris de voir Antiochus employer à Athènes un architecte romain. Emmené de bonne heure à Rome comme otage, après que son père, Antiochus le Grand, eut subi la loi des Romains, il y connut Cossutius et se l'attacha.

Cossutius construisit donc la cella et l'entoura d'un triple rang de colonnes d'ordre corinthien. Il eut le temps de placer les architraves, de régler l'ornementation de l'édifice (*epistyliorum et cæterorum ornamentorum ad symmetriam distributionem*), puis il fut arrêté par la mort d'Antiochus, qui arriva dix ans après, l'an 164.

Qu'étaient devenues les colonnes du temple de Pisistrate, les colonnes doriques? Avaient-elles fait place aux colonnes corinthiennes? Car alors le dorique était passé de mode, et l'ionique lui-même avait cédé la place au corinthien, par ce besoin de nouveauté qui tourmente toujours les esprits. Si les Perses n'avaient point renversé les colonnes primitives, il est probable que Cossutius les renversa lui-même; car soixante-dix-huit ans après la mort d'Antiochus Épiphane, Sylla s'empara d'Athènes et fit transporter à Rome les colonnes mises de côté par Cossutius. Il les destinait à prendre place dans la reconstruction du temple de Jupiter Capitolin, qui avait brûlé. Ce fait singulier prouve deux choses : d'abord, que le temple primitif était en

marbre, car Sylla n'eût point fait transporter en Italie des tambours de pierre (le calcaire du Pirée n'a rien de préférable au travertin des montagnes de Rome); ensuite, que le temple était d'ordre dorique, car le Capitole était reconstruit conformément aux traditions, et il était d'ordre dorique.

L'exemple d'Antiochus fut suivi plus tard par les rois et les villes qui voulaient plaire à Auguste. Auguste et son gendre Agrippa firent beaucoup pour Athènes. C'était flatter adroitement leur passion que de reprendre l'achèvement du temple de Jupiter. Mais, malgré tant d'efforts réunis, le temple ne fut point achevé cette fois. Ce fut l'empereur Adrien qui eut la gloire de terminer l'œuvre de Pisistrate. Seulement, il ne restait plus rien des constructions primitives, si ce n'est les fondations.

Je ne parlerai point des Hermès, monuments disposés dans les rues, et qui se rattachent à la sculpture bien plus qu'à l'architecture. J'arrive aux édifices que les anciens attribuaient à Pisistrate, et dont je crois avoir reconnu quelques traces, des traces bien légères malheureusement et de peu d'importance.

Au-dessous du temple de Jupiter qui vient de fixer notre attention, était la fontaine Callirrhoé, c'est-à-dire la fontaine au beau courant, aux belles eaux. Les rochers sur lesquels Athènes était bâtie ne fournissaient point d'eau : aussi trouve-t-on à chaque pas de petites citernes creusées dans le roc, des conduits habilement ménagés pour amener les eaux de pluie dans ces citernes. On trouve aussi des puits, et Pausanias

nous apprend qu'il y en avait dans toute la ville. Mais il n'y avait, dit le même voyageur, qu'une seule source dont les eaux fussent salutaires et agréables à boire : c'était la fontaine Callirrhoé, sœur de l'Ilissus, sur la rive duquel elle paraissait : bientôt elle allait mêler son onde à l'humble cours de l'Ilissus. C'était à la fontaine de Callirrhoé que se rencontraient les femmes athéniennes.

Le tyran Théagène avait entouré la fontaine des nymphes Sithnides, à Mégare, de constructions et de colonnes en marbre; un aqueduc amenait des eaux fraîches et abondantes. Pisistrate ne voulut point qu'Athènes fût en arrière de Mégare, sa rivale au temps de Solon. Il appliqua à la fontaine Callirrhoé un système de décoration non moins magnifique, et nous savons, par le nom même que prit alors la fontaine (*Ennéacrounos, neuf fontaines*), que l'eau, distribuée dans neuf conduits, s'élançait par neuf bouches séparées. Stace l'a dit dans sa *Thébaïde :*

> Et quos Callirrhoe novies errantibus undis
> Implicat.

Il faut supposer en avant de ces bassins, dont le nombre était en proportion avec l'affluence des femmes et les besoins d'une ville entière, il faut supposer des siéges, des colonnes, un portique. Je trouve parmi les peintures des vases antiques un certain nombre de représentations propres à donner une idée de cette décoration, idée abrégée, simplifiée, parce qu'un monument tout entier ne pouvait être exactement copié sur un

vase. Au musée Britannique, notamment, il existe une suite remarquable de vases sur lesquels sont représentées de jeunes filles avec des hydries, cruches élégantes dans lesquelles elles recueillent l'eau que répandent des gueules de lion. Ces gueules de lion sont disposées symétriquement sous un portique d'ordre dorique. Ces souvenirs de la fontaine Callirrhoé sont assez fréquents pour prouver que ce fut une mode de répéter sur les vases un sujet éminemment attique.

Au dix-septième siècle, Spon et Wheler virent au-dessous de l'angle sud-ouest du péribole du temple de Jupiter un des conduits de la fontaine où l'eau coulait encore[1]. Depuis, les terrains éboulés ont obstrué les conduits antiques. Aujourd'hui l'eau se fraie un passage inconnu et elle tombe dans l'Ilissus au pied d'un rocher qui traverse le lit du ruisseau et forme une petite cascade. Toutes les constructions de Pisistrate ont disparu; mais on aperçoit sur le rocher des canaux taillés profondément qui remontent vraisemblablement à cette époque, et se rattachent au système de décoration de l'Ennéacrounos. Des fouilles seraient nécessaires pour éclaircir ce point de la topographie athénienne.

Il en est de même pour le Lycée. Le Lycée était un grand jardin, décoré de portiques, destiné aux exercices de la jeunesse et aux causeries des vieillards. C'est là que l'École péripatéticienne fut fondée par Aristote. Le Lycée était situé au nord-est du temple de Jupiter

[1] Spon, t. II, p. 122, 146.

Olympien, dans la partie de la ville qui primitivement n'était point habitée. Il était naturel de choisir des terrains vagues pour des constructions nouvelles et des jardins. Aujourd'hui, sur la limite du jardin royal, du côté qui regarde l'orient, on aperçoit une tranchée profonde. Un des côtés de cette tranchée montre un mur composé de gros blocs réguliers, d'un bel appareil. Un peu plus loin, la tranchée s'arrête, parce qu'une route borde le jardin. Mais au delà de la route sort du sol le sommet d'un mur qui continue le mur qu'on aperçoit dans la tranchée. Tout porte à croire que c'est là un des débris du Lycée. Douze pieds de terre et de remblais recouvrent le sol antique que des fouilles mettraient sûrement au jour.

Il me reste à parler des monuments que les anciens passent sous silence, dont nous retrouvons les ruines et que leur style ou certaines convenances qui constituent un témoignage permettent d'attribuer à Pisistrate.

Lorsqu'on monte à l'Acropole du côté du nord, on aperçoit les murs formés de fragments de toute espèce. On remarque surtout vingt-deux tambours de colonnes en marbre pentélique, les uns bruts, avec les anses qui servaient à les enlever, les autres cannelés et préparés en partie. Ces tambours sont énormes et offrent des mesures différentes. Treize ont un peu moins de six pieds de diamètre, cinq un peu plus de cinq pieds. Cela s'explique par la différence qui existait entre la base et le sommet des colonnes et même entre les diverses parties de l'édifice. Il est évident, de plus, que

le monument auquel appartenaient ces importants matériaux n'avait point été achevé.

Les tambours des colonnes, les dalles du stylobate ne sont point sans rapport avec le Parthénon. Plus loin, à droite, on aperçoit un entablement qui sert de couronnement au mur de l'Acropole. Tout a été replacé de façon à refaire un entablement régulier. Les frises et architraves sont en pierre, ornées de couleurs encore très-visibles, surtout le rouge et le bleu. Les métopes, en marbre, sont glissées à coulisse. Les corniches offrent des gouttes planes qui devaient nécessairement appartenir aux façades, et des gouttes disposées sur un plan incliné qui devaient appartenir aux longs côtés.

La longueur des architraves, de joint en joint, mesure douze pieds, ce qui fait un peu plus de six pieds par entrecolonnement, habitude du vieux style.

Les triglyphes varient de forme. Les uns sont plus maigres, de sorte que les gouttes dépassent un peu; les autres plus larges, et cependant, si on les regarde de près, ils n'en sont pas moins archaïques.

Ces débris proviennent d'un ancien temple, détruit par les Perses. Lorsque Thémistocle fit relever à la hâte, malgré la défense des Spartiates, les murs de sa patrie, on employa tous les fragments qui jonchaient le sol fumant. Ces colonnes et ces entablements servaient même à raviver la haine des Grecs en leur rappelant les dévastations impies des barbares. Un mot d'Hésychius nous apprend l'existence d'un ancien Parthénon, plus petit que le nouveau de cinquante

pieds. On l'appelait Hécatompédon, parce qu'il avait cent pieds sur la façade. Il est très-vraisemblable que ce sont les ruines de l'ancien Parthénon qui sont enclavées dans le mur de Thémistocle.

A l'est du Parthénon, on a trouvé parmi les cendres accumulées par les Perses d'autres débris du temple, des fragments de terre cuite coloriée, des branches d'olivier, des têtes de Méduse archaïques et tirant la langue, des antéfixes dont il sera parlé plus tard.

Ce n'est pas tout. Derrière les Propylées, et au-dessous du péribole de Diane Brauronienne, dans l'intérieur de l'Acropole, on voit un pilier de marbre, inachevé, appliqué en équerre sur le mur du péribole. Des restes de stuc rouge sont restés au pied de ce pilier, qui repose sur un seuil : mais le seuil s'enfonce sous les Propylées de Mnésiclès. Était-ce là une décoration de l'entrée de l'Acropole, au sommet de l'Ennéapyle pélasgique, qui aurait inspiré à Périclès l'idée des Propylées? Cette décoration, quelle qu'elle fût, avant d'être renversée par Xerxès et démolie par Mnésiclès, j'hésiterais peu à l'attribuer à Pisistrate. Car Athènes, au sixième siècle, ne connut la prospérité, le repos, les entreprises somptueuses que sous les Pisistratides. Avant Pisistrate, guerres civiles, misères dans les classes populaires, divisions sanglantes parmi les riches : d'ailleurs les colonnes non cannelées, les murs qu'on n'avait point décorés complétement, annoncent qu'à l'époque des guerres médiques, les monuments n'étaient point achevés. Ce qui n'empêche point que l'on ne doive considérer

Pisistrate comme le digne prédécesseur de Cimon et de Périclès pour tout ce qui concerne les arts. On consultera avec le plus grand fruit, pour l'histoire et l'appréciation de son règne, l'ouvrage du savant évêque de Saint-David's [1].

[1] Connop Thirlwall, *Histoire de Grèce*. Traduction française, t. I, p. 354.

CHAPITRE VIII

LE TEMPLE D'ÉGINE.

Au milieu du golfe Saronique, en face d'Athènes, s'élève une petite île qui commande le golfe entier. Elle n'a que quelques lieues de tour; elle est hérissée de rochers, le sol est pauvre, et cependant cette île était, au sixième siècle, plus puissante par sa marine et son commerce que les grandes cités de la Grèce occidentale; elle était rivale de Corinthe, victorieuse d'Athènes, qui devait, au siècle suivant, lui faire expier cruellement sa supériorité. L'île d'Égine, comme tant de villes grecques, n'a dû sa rapide prospérité qu'à la mer. Quand un petit peuple se trouve jeté sur un rocher, qu'il y croît et ne peut plus y vivre, il faut qu'il sorte, qu'il tente les aventures, qu'il aille respirer au loin, qu'il rapporte le butin, en temps de piraterie, la richesse, en temps de commerce régulier; les Éginètes furent navigateurs et commerçants. On dirait que les mêmes nécessités produisent, à de longs intervalles, les mêmes effets. De nos jours, ou du moins avant la guerre de l'indépendance grecque, une

autre île, voisine d'Égine, Hydra, a vu également se développer une race de hardis marins qui couvraient les mers d'Orient.

Je ne retracerai point la suite de l'histoire d'Égine. Je signalerai seulement quelques traits propres à jeter plus d'intérêt sur le temple que nous devons étudier. D'abord, il est nécessaire de bien constater qu'Égine appartenait aux Doriens. La population primitive avait été abandonnée par les fils d'Æaque, par Télamon, qui passa dans l'île de Salamine, par Pélée, qui retourna dans la Phtiotide, berceau des Myrmidons. Quand les Doriens d'Argos eurent conquis Épidaure, ils fondèrent une colonie à Égine, qui reçut en même temps, Pausanias le dit expressément, la langue et les mœurs des Doriens. Ainsi que Mégare, elle était le poste avancé des Doriens contre la race ionienne.

Longtemps soumise à Épidaure, réunie au vaste empire de Phidon d'Argos, tant que cet empire dura, Égine se rendit indépendante vers le commencement du siècle. Selon les lois ordinaires, le sentiment de sa force et de sa richesse la conduisit à la liberté. Aussitôt nous la voyons lutter contre Athènes, contre Samos, contre Épidaure sur laquelle elle se venge de son ancienne humiliation. Elle était assez riche pour élever un temple à Naucratis à côté de Milet et de Samos. Ce fut au milieu du sixième siècle que Naucratis fut ouverte aux Grecs. Au moment où Égine bâtit un temple dans un comptoir lointain, nous pouvons être assurés qu'elle en bâtissait chez elle de magnifiques. Le temple qui reste encore debout offre un caractère

assez ancien pour qu'on ait pu, sans invraisemblance, l'attribuer à cette époque.

Cependant ce temple a soulevé de grandes discussions : son nom et son époque ont été également controversés. Était-il consacré à Jupiter Panhellénien ou à Minerve? Est-il antérieur ou postérieur aux guerres médiques? Au fond, les deux questions n'en font qu'une. Si c'est le temple de Minerve, il est antérieur à l'invasion des Perses; si c'est le temple de Jupiter Panhellénien, il est postérieur. On a produit une inscription trouvée non loin du temple où se lisait le nom de Jupiter Panhellénien. Mais cette inscription a disparu; elle semble d'une autre époque d'après les copies; elle n'a peut-être rien de commun avec le temple. D'un autre côté, Hérodote parle d'un temple de Minerve[1], où les proues des vaisseaux samiens furent suspendues en 522 en guise de trophées. Une inscription trouvée à un mille de distance parle du *sanctuaire* de Minerve. Enfin, ce qui me paraît plus décisif encore, la présence de la statue de Minerve au milieu de chaque fronton annonce si clairement que le temple est consacré à cette déesse, que l'on comprend peu les doutes qui se sont élevés jadis.

Le temple d'Égine est d'une importance capitale pour l'histoire d'art, par son style et par les documents considérables qu'il fournit en même temps à l'histoire de l'architecture, de la sculpture, de la peinture. Il a été l'objet de l'attention des architectes fran-

[1] Hérodote, III, 55.

çais. Blouet a publié de belles études dans l'*Expédition scientifique de Morée*. Mais ses travaux ont été complétés et dépassés par M. Charles Garnier, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, qui a mesuré et dessiné le temple, et qui a même publié un article dans la *Revue archéologique*. Ses magnifiques dessins sont déposés aux archives de l'Institut, où l'on peut les consulter. L'Académie des beaux-arts, dans le rapport que son secrétaire perpétuel, M. Raoul Rochette, lisait à la séance annuelle de 1853, a décerné les plus grands éloges à M. Garnier. M. Raoul Rochette commencait par montrer que le temple d'Égine, malgré les travaux des architectes anglais, allemands, malgré la belle restauration de M. Blouet, « était im« parfaitement connu jusqu'ici et resté encore, sous « plusieurs rapports, un objet de controverse. » Aussi, après avoir exposé les travaux de M. Garnier, énuméré ses intelligentes et minutieuses recherches, après avoir reconnu qu'on lui devait la connaissance des métopes en marbre, des grilles de fermeture, des architraves de l'intérieur du temple et de leurs indications précieuses, du deuxième ordre de colonnes que supportait cette architrave, de l'entablement de la colonnade supérieure; après avoir donné acte à M. Garnier de ces importants résultats, M. Raoul Rochette concluait en ces termes : « C'est là une belle découverte « dont l'art et l'archéologie sont redevables à M. Gar« nier. »

On arrive au-dessous du temple par mer. Les barques peuvent entrer dans une petite crique où l'on

prend terre. Une pente escarpée se présente : on la gravit au milieu des plantes aromatiques, des pins, des lentisques. A droite du temple, qui s'élève au sommet de la colline, est un bois de pins. Vingt colonnes du péristyle sont encore debout, la plupart avec leurs architraves. Deux colonnes restent au pronaos et des morceaux considérables couvrent en partie le sol du monument. Çà et là, parmi les pierres, croissent de petits genévriers. Ces ruines solitaires sont d'un charmant aspect : les colonnes se détachent ou sur le ciel ou sur la mer, et leurs teintes grises font avec le bleu une harmonie douce et d'une vapeur légère. De toutes parts la vue s'étend au loin sur les côtes et sur le golfe Saronique.

Au sommet de la colline est un plateau d'environ 3,000 mètres de superficie : tout autour, on observe des restes de constructions antiques. Un mur de soutènement, composé d'assises régulières, contenait les terres. Sa forme est rectangulaire; seulement, en avant de la façade principale du temple, qui regarde l'orient, deux angles rentrants de ce mur déterminent une plate-forme avancée, où se tenaient les assistants pendant les sacrifices. La place de l'autel est marquée par des traits creusés dans la pierre, par des rainures destinées au scellement. On montait sur le plateau, non point de face, mais par les côtés. A droite et à gauche, en arrière du temple, M. Garnier place avec raison deux petits escaliers, indiqués par une construction en pente qu'il a le premier reconnue. C'est ainsi qu'on arrive au temple de Junon Lacinienne à

Agrigente, au temple de Sunium, au Parthénon par les Propylées. Le plus beau point de vue, lorsqu'on examine un temple grec, est la vue d'angle : c'était celle que les architectes grecs se ménageaient.

Le temple avait six colonnes sur les façades, douze sur les longs côtés. Le posticum et le pronaos étaient décorés de colonnes : la porte du posticum, si toutefois elle n'est point d'une époque postérieure, est plus petite que celle du pronaos. Sur la façade principale, une pente douce passe dans l'entrecolonnement du milieu.

Le dallage existe régulier, par places, construit géométriquement : c'est comme un plan écrit du monument. Il a été recouvert de stuc rouge, très-mince, très-dur, dont il reste quelques morceaux. Quand M. Garnier retira la terre qui couvrait le stuc et qui l'avait dérobé aux regards des premiers visiteurs, la couleur était humide et déteignait, parce qu'elle a été seulement appliquée sur le stuc et non point pétrie dans la pâte. L'action de l'air la fit bientôt pâlir et sécher.

Le pronaos était composé d'un portique de deux colonnes, exhaussé sur deux degrés, avec des antes qui ne sont plus indiqués que sur le dallage. Dans le mur du fond est ménagée la porte, avec une entaille pour les fermetures. Le sol du pronaos est de 24 millimètres au-dessous du sol des colonnes. Cette profondeur est remplie par un stuc de 6 millimètres de profondeur; il reste encore 18 millimètres pour exhausser le stylobate et le distinguer du sol général.

Le naos est divisé en trois parties : la nef du milieu, plus large, avec la statue; les nefs latérales avec des colonnes. Ces colonnes ont été renversées, mais elles se retrouvent parmi les ruines qui jonchent le sol : leurs traces, d'ailleurs, subsistent sur le stylobate. La nef centrale est couverte de stuc rouge. Ce stuc, comme dans le pronaos, butte et s'arrête aux stylobates. Il y avait six colonnes de chaque côté. A droite de la porte du fond était un petit autel en pierre, avec un trou carré au milieu de la table supérieure.

Le posticum est semblable au pronaos : la porte, plus petite, est en dehors de l'axe, sans que rien dans l'état actuel des ruines explique la cause de cette bizarrerie. De chaque côté de la porte on voit des tables en pierre d'une belle exécution.

Si nous passons du plan à l'élévation, nous remarquerons d'abord, sur la façade principale, que les gradins sont en place dans tout leur développement. Ils ne montrent ni stuc ni couleur : la pierre est belle et d'un grain serré. Une marche intercalée a laissé sa trace sur le gradin supérieur; c'était l'escalier d'usage ajouté au stylobate.

Les colonnes sont en place; elles ont 98 centimètres de diamètre, 5 mètres 27 centimètres de hauteur, ce qui leur donne 5 diamètres et 1/3 de proportion. Ce sont les plus élancées que nous ayons rencontrées au sixième siècle, et cette proportion approche singulièrement du beau siècle, car le temple de Thésée, à Athènes, a 5 diamètres 1/2. Ainsi les époques se touchent, et les nuances qui séparent leurs œuvres sont

légères; mais c'est au caractère surtout qu'il convient de s'attacher pour bien se convaincre du siècle auquel appartient le temple d'Égine.

Le galbe de la colonne est légèrement renflé vers la partie supérieure et au quart de la hauteur générale. On compte vingt cannelures, tandis que plus tard on en préférera vingt-quatre. Déjà Pæstum montre ce nombre. Le chapiteau, dont la courbe est un peu molle, a 50 cent. de saillie sur le pied de la colonne (25 de chaque côté). Il est encore refouillé et arrondi au lieu de s'appliquer franchement sur le tailloir. Les filets n'ont point encore été remplacés par un *refend;* ils se fondent dans la courbe générale, et donnent de l'incertitude au gorgerin. Ces caractères, se joignant à la proportion des colonnes, ont leur importance, surtout dans l'architecture grecque, qui procède par nuances à peine sensibles.

Les colonnes sont recouvertes d'un stuc jaunâtre. La couleur paraît avoir été pétrie dans le stuc, comme à Métaponte. Les quatre colonnes du milieu montrent les trous de scellement où s'engageait une grille de métal, clôture du pronaos et de la partie du portique qui précédait le pronaos.

Les chapiteaux sont d'une exécution peu soignée, parce qu'ils étaient couverts d'un stuc de deux millimètres d'épaisseur : c'était le stuc qui recevait le dernier fini. La couleur est un jaune d'ocre très-foncé; elle a paru à M. Garnier une altération, le produit de diverses couleurs altérées, de rouge et d'or, par exemple. Cela n'est point impossible, mais il ne reste point

de preuves. Nous avons vu que M. André, architecte de l'Académie de Rome, avait découvert des oves sur un chapiteau de Pæstum. M. Garnier s'inspire d'un tombeau de Corneto pour restaurer des oves sur le chapiteau d'Égine; mais il faut bien noter que ce n'est là qu'une hypothèse.

Les grilles qui fermaient les quatre colonnes centrales ont de l'importance. Au Parthénon, on les retrouve également dans toute la hauteur des colonnes, à l'aide des trous de scellement, mais au pronaos et au posticum seulement. Nous savons par les inscriptions que le pronaos était rempli de vases en or et d'offrandes de toute sorte : rien n'est donc plus naturel que de clore le pronaos. Mais pourquoi, à Égine, a-t-on fermé le péristyle lui-même? Renfermait-il des objets précieux? Cela est invraisemblable. Était-ce pour qu'on ne passât point sur la pente douce dallée? Il y a là quelque chose de surprenant et d'insolite.

Les architraves portent des traces de couleur rouge, rien de plus. M. Garnier, pour sa restauration, a emprunté aux terres cuites et aux vases antiques quelques ornements que je supposerai difficilement avoir pu s'appliquer à un temple.

Les triglyphes de la frise se retrouvent par fragments. Le bec de retour est semi-circulaire, et s'allonge en temps droit, comme à Pæstum et au vieux Parthénon. Les anciens voyageurs Cockerell, Leake, Blouet, ont vu du bleu, aujourd'hui effacé. C'était une tradition constante de peindre les triglyphes en bleu.

Je ne vois qu'un tombeau de la Cyrénaïque où les triglyphes soient peints en vert. Aussi peut-on être assuré que c'est une couleur altérée : le bleu a passé au vert, comme dans les vieux tableaux. Dans les fouilles que j'ai entreprises jadis à l'entrée de l'Acropole d'Athènes, j'ai trouvé dans le sol humide un triglyphe d'un bleu admirable. En quelques semaines, je vis la couleur pâlir, s'effacer, disparaître.

Les triglyphes sont échancrés, avec une rainure, pour recevoir des métopes glissées en coulisse. Ces métopes étaient-elles sculptées, ainsi que M. Garnier le croit nécessaire? Cela me paraît peu probable. D'abord, on aurait retrouvé quelques débris de sculpture, puisque l'on a retrouvé tant de choses, et surtout les statues qui décoraient les frontons. Ensuite, nous voyons sur le mur de Thémistocle, sur le mur d'entrée de l'acropole, à Athènes, sur la frise d'Apollon Épicourios, à Bassæ, que l'on glissait entre des triglyphes de pierre des métopes de marbre blanc, sans sculptures, lisses, destinées probablement à recevoir une décoration peinte.

De nombreux fragments de la corniche se sont retrouvés parmi les débris. On avait choisi pour la corniche une pierre très-fine, d'un grain serré, propre à résister à l'action du temps et à porter des couleurs appliquées à nu, sans l'intermédiaire du stuc. De même à Sélinonte, en Sicile, les parties de couronnement, plus exposées, étaient en pierre plus dure, peinte, tandis que le reste du temple était en pierre tendre, recouverte de stuc. M. Blouet supposa que la

corniche était en marbre : c'est une erreur. Quelques gouttes, en effet, ont été rapportées en marbre, mais des gouttes seulement. Le temple de Corinthe fournira un utile rapprochement.

La corniche rampante du fronton donne la décoration des autres corniches. M. Blouet a trouvé parmi les fragments transportés à Munich un ornement en forme de méandre sur le larmier. Les mutules étaient peintes en bleu, les entre-mutules rouges, comme au vieux Parthénon. Il ne reste rien à Égine de la cimaise de marbre. Mais MM. Blouet et Cockerell en ont relevé les dessins et les couleurs. Les palmettes à sept feuilles et les lis à trois branches alternent; le bas de la fleur est jaune, ainsi que le milieu de la palmette, qui a trois feuilles rouges et quatre bleues alternées.

Le fronton a été restauré avec un fond bleu par Stackelberg, Cockerell, Blouet : tous les architectes qui ont vu à terre les fragments sont unanimes. La pente est donnée par la pierre supérieure qui existe encore, par la hauteur de la statue de Minerve et par la pierre d'angle de la corniche rampante. Les sculptures en ronde bosse qui remplissaient les deux frontons sont célèbres. C'est le monument le plus considérable et le plus beau qui nous reste pour refaire l'histoire de la sculpture au sixième siècle et pour juger l'école éginétique. Longtemps ces statues étaient restées inconnues; elles avaient été renversées avec l'entablement du temple et restaient enfouies sous le sol. Elles furent retrouvées en 1811 par une compagnie

d'artistes et de voyageurs, au nombre desquels on cite Brönsted, Cockerell, Stackelberg. Thorwaldsen les restaura à Rome : elles sont aujourd'hui à Munich. D'un côté Ajax, héros national pour les Éginètes, défendait le corps de Patrocle. De l'autre côté, un combat entre Hercule et les Troyens laissait reconnaître Oïclès, Æacide, tué pendant la guerre d'Hercule contre Laomédon. Au centre des deux frontons Minerve était debout, présidant aux batailles. Ces statues offraient également, lorsqu'on les a retrouvées, des restes de couleurs sur les vêtements, sur les armes, sur la chevelure. Mais ce sont là des sujets que nous n'avons point à traiter ici.

Enfin, au sommet des façades du temple, il y avait une dernière décoration, des sculptures qui se détachaient sur le fond et donnaient à l'arête supérieure de l'édifice plus de hauteur, de variété, de légèreté. Sur chaque angle des frontons, un griffon de style archaïque étendait ses ailes et une patte menaçante. La pointe même du fronton était surmontée d'un fleuron; à droite et à gauche du fleuron, une nymphe tenait une fleur d'une main et de l'autre relevait sa tunique.

Si nous pénétrons dans l'intérieur du temple, nous trouvons le pronaos, défendu par ses grilles, sans escalier dans l'épaisseur des murs.

Le naos, ou temple proprement dit, offre les deux ordres de colonnes superposés que nous avons vus déjà à Pæstum. Les colonnades sont tombées, et leurs fragments, en petit nombre, motivent une restauration qui

n'en est pas moins certaine. D'abord les colonnes inférieures sont données par des fragments de fûts et de chapiteaux. Ces chapiteaux sont de même style et de même galbe que les chapiteaux du péristyle. Ils ont la même proportion, 5 diamètres 1/3 : la colonne avait 3 m. 70 de hauteur. L'entre-colonnement est donné par les architraves, qui sont à terre : de joint en joint on compte nécessairement les six colonnes.

Les architraves sont monolithes, ornées du tænia, ruban avec gouttes, comme si elles avaient supporté une frise à triglyphes. Des entailles, marques précieuses sur la face supérieure, indiquent le second ordre, qui était superposé au premier. Ces entailles sont demi-circulaires et d'un diamètre un peu plus grand que le diamètre inférieur des petites colonnes. Ainsi averti, M. Garnier en a recherché et retrouvé les fragments, qui sont également d'ordre dorique. Ces entailles varient de profondeur et d'exécution; elles varient de 7 millimètres à 25 millimètres. On dirait qu'elles étaient ainsi creusées afin de rendre égales en hauteur les colonnes préparées à l'avance, et de raccourcir de quelques millimètres celles qui se trouvaient dépasser la commune mesure.

Dans sa restauration, M. Garnier a donné au second ordre du temple d'Égine les mêmes proportions qu'au second ordre du temple de Pæstum; il a obtenu ainsi la belle harmonie des deux ordres superposés qui paraissent une seule colonne coupée en deux, puis reliée par les architraves. Ainsi, les apparences de la grandeur se concilient avec les lois bien entendues de

la construction. On ne trouve ni plafonds ni galeries entre les deux ordres, non plus qu'à Pæstum ; du reste, il n'y avait qu'un mètre de distance entre les colonnes et le mur.

Indépendamment des traces de couleur rouge du mur de la cella, M. Garnier a trouvé un bleu assez clair sur les colonnes inférieures, et un ton rouge sur les arêtes des cannelures du deuxième ordre, mais sur les arêtes seulement, ce qui permettait à la colonne de se détacher du fond. M. Garnier a vu en outre, sur la corniche, une couleur verte, épaisse, éclatante, au-dessus des traces de bleu et de rouge qu'il a interprétées dans sa restauration.

Il est impossible de ne pas être frappé du caractère archaïque que présente cet important édifice. Il n'a ni la fermeté, ni la pureté, ni les lignes exquises du temple de Thésée, et à plus forte raison du Parthénon. Mais l'art n'avait point atteint sa perfection complète, quand les architectes éginètes l'ont élevé. En vain on a supposé que le temple d'Égine était plein d'un archaïsme recherché à dessein, voulu par un esprit conservateur et hiératique. Tout m'y paraît sincère, à sa place, à sa date. C'est l'architecture du sixième siècle, avec les proportions encore un peu lourdes, les colonnes légèrement renflées, le chapiteau d'une courbe un peu molle et évasée, d'une saillie trop forte au-dessus du fût de la colonne ; l'entablement n'est point sans pesanteur ; les sculptures sont d'un archaïsme plus éloquent encore, quoique leur beauté soit incontestable. La décoration peinte est elle-même conforme

aux principes du vieux Parthénon, brûlé par les Perses. Tout est simple, énergique, les défauts comme les qualités, tout est sincère. C'est le temple du sixième siècle le plus curieux, le plus complet, le plus voisin de la perfection.

CHAPITRE IX

L'ORDRE IONIQUE.

Quoique l'ordre ionique ait laissé moins de monuments et moins de ruines que l'ordre dorique, aux anciennes époques, nous devons l'étudier de la même manière que l'ordre dorique. Avant de consulter le témoignage des auteurs et les ruines, nous analyserons les principes constitutifs de cet ordre, nous en chercherons la théorie. C'est pourquoi, au lieu de suivre d'abord l'histoire, nous prendrons l'art à sa perfection, quand la formule est précise et le type déjà complet.

Arrêtons-nous devant le temple de la Victoire sans ailes, à Athènes. C'est un temple construit au commencement du siècle de Périclès, simple, d'un beau style. Supposons un instant qu'il soit unique au monde, qu'il n'y ait point d'autre spécimen de l'ordre ionique. La pierre seule porte témoignage et permet d'établir une comparaison avec l'ordre dorique.

Le plan, les dispositions générales, les divisions même du temple dans sa hauteur n'ont rien qui diffère

sensiblement. Il faut examiner en détail chacune des parties, en commençant par la base.

Entre le pied de la colonne et le stylobate sur lequel elle repose, je remarque d'abord un principe d'amortissement très-sensible. La base est compliquée ; elle se compose de moulures nombreuses qui représentent de nombreuses épaisseurs. Elle n'exhausse pas seulement la colonne, elle lui donne une assiette souple, élastique. Les moulures figurent les plis et les replis d'un coussin qui amortit la dureté du contact. Nous sommes bien loin de la colonne dorique, dont les cannelures à arêtes tranchantes descendent directement sur la dalle, la pressent, et semblent s'y enfoncer, tant elles s'y posent avec un aplomb direct, dur, immuable.

Les cannelures de la colonne ionique sont plus creuses que les cannelures de la colonne dorique. Séparées par une baguette plate, elles sont arrondies au sommet, arrondies à la base. Cette profondeur imite les replis d'une étoffe moelleuse. Il semble que la colonne pourrait se développer ou se resserrer, tandis que les cannelures tendues du dorique ont une fermeté qui ne peut ni croître ni diminuer. Le renflement de la colonne vers le milieu est une force qui se contient, et, pour employer une comparaison familière, on dirait un dos qui se ramasse pour mieux porter son fardeau.

Le chapiteau n'a qu'un tailloir très-mince qui se glisse sous l'architrave. Des oves, des feuilles, des rangs de perles forment le couronnement de la co-

lonne. Mais le trait le plus caractéristique, ce sont les volutes, force souple, résistante, élastique, qui se joue sous le poids des architraves, qui semble pouvoir tour à tour céder et se relever sous la pression et qui protége la colonne, lui rendant plus douce la masse qu'elle supporte. La colonne, dans un monument, est la partie expressive, vivante; c'est un être avec sa constitution propre et complète; elle peut ne tenir à rien, elle n'a besoin de rien pour exister. Sur sa base, avec son chapiteau, elle ressemble à une statue sur son piédestal : de toutes parts elle peut être vue et comprise. Les colonnes votives en sont la preuve. Crésus envoyait des colonnes aux Éphésiens comme cadeau, ainsi qu'on envoie des statues. Les principaux citoyens de l'Asie, les villes elles-mêmes, donnaient une colonne pour la construction d'un temple et y inscrivaient leur nom. Dans le temple d'Éphèse, une colonne avait été travaillée par Scopas : c'était la plus belle, la plus célèbre, la reine de toutes ses sœurs. Au-dessous du chapiteau, on ajouta même, comme si l'on continuait la comparaison de la colonne avec un être humain, un collier, un gorgerin orné de palmettes et de fleurs.

Au-dessus des parties essentielles qui portent, si nous envisageons les parties qui sont portées, d'autres différences se laissent constater.

L'architrave n'est plus simple et unie comme dans l'ordre dorique. Trois divisions superposées la rendent plus légère. Leur saillie est inégale; la deuxième surplombe la première, la troisième surplombe la

deuxième. On croirait qu'elles peuvent s'emboîter, rentrer l'une dans l'autre, qu'elles sont articulées comme le corps des reptiles. Tout en haut, à la place de la bande et des gouttes des triglyphes, paraît un rang d'oves et de perles, bandeau léger qui isole l'architrave de la frise, tandis que les gouttes doriques la rivaient étroitement aux triglyphes.

La frise ne montre plus ni triglyphes ni métopes. Elle ne représente plus la charpente intérieure et ses aboutissants. Tout a disparu : un bandeau continu court au-dessus de l'architrave, décoré parfois d'une série de sculptures ou de peintures.

La corniche est très-simple également : elle n'a plus de mutules, image des planches de la toiture en bois, elle n'a plus de clous et de boulons pour les fixer. Une simple saillie protége l'entablement; les dessins qui décorent cette saillie n'ont rien qui tienne aux nécessités de la construction figurée.

Des différences de forme et d'ornementation, je passe aux différences de proportions : car les proportions sont l'âme de l'architecture et son essence.

Le stylobate a toujours trois degrés de hauteur. Mais partout ces degrés sont doux, accessibles, puisqu'ils n'ont en moyenne que 25 centimètres, au lieu de 60 ou 70 centimètres, qui sont la moyenne des degrés doriques.

La colonne, avec sa base et son chapiteau, a huit diamètres de hauteur : c'est sa proportion normale, tandis que le dorique n'avait, au sixième siècle, que quatre diamètres 1/2. Le temple de Thésée, contem-

porain du temple de la Victoire, n'arrive qu'à cinq diamètres 1/2. La diminution du fût est peu considérable, elle n'offre qu'une nuance de 1/7 ou 1/8 du diamètre total, afin d'obéir aux lois, ou plutôt aux apparences de la solidité. Au contraire, le vieux dorique diminuait de près de moitié, et sa base s'élargissait en forme de pyramide.

L'entre-colonnement, qui était d'un diamètre 1/2 dans l'ordre dorique, s'accroît jusqu'à deux diamètres, deux diamètres 1/2.

Avec la hauteur des colonnes ioniques, la tête est un peu chargée : les volutes, qui pendent à droite et à gauche, les font paraître plus frêles, plus délicates, d'une taille plus élancée, c'est-à-dire plus élégantes.

L'entablement n'est plus que le quart et bientôt que le cinquième de la colonne, tandis qu'il en était la moitié dans le vieux dorique.

Le fronton est moins haut, plus fin, sans sculptures en ronde bosse, sans ce peuple de statues que le puissant entablement dorique, avec sa magnifique et éclatante charpente, soutient si naturellement.

De sorte que si l'on demande, après cet examen, quel est le principe de l'ordre ionique, on pourrait répondre que c'est le désir, le soin de différer du dorique. Le dorique est court, trapu, puissant, l'ionique élancé, élégant, délicat; le dorique nu et austère, l'ionique orné et cherchant la décoration. Dans sa nudité, le dorique accuse sa constitution la plus intime, sa charpente, ses attaches, comme la sculpture de Phidias accuse les saillies des os et des muscles; l'ionique efface

toutes ces saillies, il étend sur sa charpente des formes molles, unies, harmonieuses, comme la sculpture de Praxitèle. Le Thésée du fronton du Parthénon et le Faune du Capitole, voilà deux expressions de la sculpture auxquelles je comparerais deux expressions non moins distinctes de l'architecture, le dorique et l'ionique. Plus de poutres, plus de clous, plus de bandes qui relient vigoureusement les diverses parties de l'édifice, plus d'arêtes tranchantes, plus de pans équarris, plus d'audacieuse simplicité. Tout s'adoucit, s'amortit; on interpose des soutiens, des intermédiaires élastiques, moelleux; on cache la résistance, on dissimule la force, la solidité elle-même sous les ornements. Enfin, le principe de l'ionique, c'est de différer du dorique.

Malgré moi, je laisse échapper des comparaisons qui assimilent les deux ordres aux deux sexes : il vaut mieux exprimer franchement une opinion qui trouve du reste, pour la justifier, la sanction des architectes anciens. Je répéterai donc, après eux, que le dorique est le principe de l'homme, le principe mâle, l'ordre mâle; l'ionique, le principe de la femme, le principe féminin, l'ordre féminin. Eh! pourquoi non? L'architecture, ce grand art qui crée et paraît ne rien imiter, mais donner une forme à l'inconnu, nous avons vu cependant qu'il avait dû nécessairement commencer par imiter, chercher autour de lui, dans la nature organique ou inorganique, dans l'homme ou dans les produits de la main de l'homme, ses éléments d'imitation : éléments qui s'abstraient, se dénaturent, se

transforment, s'idéalisent, mais qui n'en ont pas moins été fournis par l'expérience. Le principe qui dirige cette assimilation et l'inspire, c'est encore l'expérience : l'homme choisit des exemples en lui ou autour de lui. Ainsi le sentiment de la proportion et de l'unité, la constitution du temple ou de la colonne avec des lois constantes, ces êtres inanimés qui grandissent ou se rapetissent, montent ou s'abaissent avec ensemble, en maintenant le rapport de toutes leurs parties, attestent l'assimilation du monument au corps humain, à ses lois de croissance et de rapport. Pourquoi donc, à leur insu, subissant la loi de l'impuissance humaine, impuissance féconde qui ne crée pas mais qui combine, pourquoi les architectes n'auraient-ils pas assimilé les ordres aux sexes, en même temps qu'ils assimilaient les monuments aux êtres animés? Pourquoi l'humanité a-t-elle donné un sexe à des choses qui n'existent pas, à des idées, à des mots? Pourquoi, dans les langues humaines, les noms des choses ont-ils un sexe? Pourquoi y a-t-il des choses mâles et des choses femelles, distinctions si arbitraires que la même chose, femelle dans une langue, devient mâle dans une autre langue?

C'est le besoin d'assimilation qui explique ces habitudes de l'esprit. L'homme rapporte tout à lui; avec sa courte vue, il ne peut atteindre plus haut que le monde réel et se fait la mesure de toutes choses. L'antiquité païenne, représentée par ses plus grands esprits, n'a pu donner aux dieux une autre forme que la forme humaine ou animale. Raphaël et Michel-Ange

eux-mêmes, soutenus par la foi chrétienne, n'ont pu que peindre la Divinité à l'image de l'homme.

L'homme n'invente point, il combine, il assimile. L'architecte, sans calcul, conduit par les lois inflexibles de l'expérience et l'effort spontané de son esprit, a trouvé les éléments de l'architecture dans le monde extérieur. Troncs d'arbre, feuilles, fleurs, fruits, cornes de bélier, coquillages, perles, plis d'étoffe, il a tout simplifié, ajusté, deguisé, idéalisé, rien de plus. Les proportions, c'est-à-dire les règles qui assemblent et fondent en un seul corps toutes ces parties, il les a trouvées en lui, dans les êtres organisés, toujours à son insu et par la secrète impulsion de sa personnalité. En cela, comme en toutes choses, il n'a été que le copiste du grand, du seul Créateur. Il ne nous reste qu'à aller un peu plus loin. Quand l'architecte a cherché la variété, quand il a voulu ajouter à un type ancien un nouveau type, établir des distinctions, des ordres, des familles de monuments, il a copié encore l'humanité et reproduit la division des sexes.

De même que nous voyons d'un côté, dans l'homme, la force, des formes vigoureuses et puissantes, une simplicité qui ne craint point de se montrer nue, la saillie des os et l'effort des muscles accusé avec hardiesse, et de l'autre côté, dans la femme, la faiblesse élégante, des proportions élancées, la grâce, des formes que l'on voile et qui sont elles-mêmes le voile le plus idéal du squelette humain, une perfection qui aime la parure et qui l'appelle, de même l'architecture dorique est sévère, grandiose, énergique dans la force

tranquille qu'elle montre partout ; en un mot, elle est mâle, c'est le principe de l'homme. Au contraire, l'architecture ionique, délicate, qui dissimule sa construction intérieure, qui ne produit au dehors sur tous ses membres que des contours harmonieux, des surfaces légères et légèrement ornées, qui se couvre de peintures fines, qui ajoute à ses chapiteaux de marbre des guirlandes de bronze doré, à ses plafonds des étoiles d'or, à ses tores des pierres précieuses, est le principe de la femme, c'est-à-dire de ce qu'il y a à la fois de plus semblable à l'homme et de plus différent.

Ce ne sont point là des subtilités ni des fantaisies vaines : ce ne sont même pas des commentaires crédules d'un texte de Vitruve qui est populaire dans nos écoles d'architecture. Je crois toucher par l'analyse au fond de l'art grec et de l'humanité elle-même. L'homme se retrouve partout : le monde extérieur est pour lui une chambre remplie de miroirs ; il ne peut se détacher de lui-même. Telle est l'explication des ordres. C'est la répartition, en deux classes, de qualités qui s'excluent les unes les autres, mais qui toutes, ayant leur raison d'être et leur charme, veulent être développées : la force et la délicatesse, la simplicité et la richesse, la solidité immuable et la souplesse pleine d'élasticité, la nudité et la parure, la majesté et la grâce. On ne se lasserait pas de suivre cette échelle d'oppositions, cette double ligne de beautés qui s'excluent sur le même corps ou sur le même monument et qui cependant sont toutes des beautés, qui sont un plaisir pour l'art, un

besoin pour l'esprit. La division des ordres est venue satisfaire ce besoin.

Quelles sont les origines historiques de l'ordre ionique? Que nous apprennent les anciens sur ce sujet?

Vitruve raconte que les colonies ioniennes, parties de la Grèce pour s'établir en Asie Mineure, fondèrent douze villes et bâtirent en commun le temple de *Neptune Panionien*. Ce temple était semblable à ceux de la mère patrie et dorique, par fidélité à la tradition. Plus tard, on se proposa d'élever à Diane d'Éphèse un monument immense, magnifique, national, auquel devaient contribuer toutes les cités ioniennes. On voulut que ce temple fût national, même par son architecture, et l'on chercha un ordre nouveau; cet ordre, créé et adopté par les Ioniens, fut nommé l'ordre ionique.

Que faut-il croire du récit de Vitruve? Faut-il tout admettre, faut-il tout rejeter? Il y mêle certainement des fables empruntées aux écrivains grecs, lorsqu'il compare les détails de l'ordre ionique aux formes et aux vêtements d'une femme, et prétend que le pied de la femme, huit fois répété, avait donné la mesure typique. Mais je trouve aussi des indications non moins plausibles que curieuses. D'abord le dorique n'a eu un nom que le jour où un ordre différent a été adopté; auparavant il était simplement l'ordre grec, national, unique, pratiqué par les Achéens aussi bien que par les Doriens qui les dépossédèrent. Comme ce fut à l'époque où les Doriens dominaient qu'un nom lui fut donné, il reçut naturellement celui des antagonistes des Ioniens. En second lieu, aux yeux des anciens,

l'ordre ionique était plus jeune que l'ordre dorique. Ils croyaient qu'on l'avait appliqué pour la première fois à un grand édifice au milieu du sixième siècle, quand le temple d'Éphèse fut bâti.

Pline joint son témoignage à celui de Vitruve : « C'est dans le temple d'Éphèse, dit-il, que l'on donna « aux colonnes des bases et des chapiteaux (avec vo« lutes) et l'on choisit pour largeur de la colonne la « huitième partie de sa hauteur (huit diamètres). »

Quand deux écrivains qui ont sous les yeux tant de traités composés par les architectes grecs, bien plus, par les architectes des temps reculés, par ceux mêmes qui avaient construit le temple d'Éphèse, Chersiphron et Métagène, quand deux écrivains s'accordent sur le même fait, s'y appesantissent, en donnent le récit détaillé, il est impossible de ne point prendre leur récit en considération sérieuse. L'ordre ionique a donc été révélé, il a fait son apparition en Ionie et c'est le temple d'Éphèse qui fut la grande représentation de cette nouvelle architecture. Faut-il aller jusque-là et prendre à la lettre les récits des Romains et des Grecs? Aucun essai n'avait-il précédé le temple d'Éphèse? Un seul homme, d'un seul effort, était-il arrivé tout à coup à une formule qui semble demander le travail, les hésitations, les progrès de plusieurs générations? Bien plus, les Grecs n'avaient-ils emprunté aucun modèle, aucun élément aux civilisations antérieures et à l'Orient?

En cherchant les principes de l'ordre dorique, j'ai déjà dit que j'étais aussi disposé que personne à admettre, dans une certaine mesure, l'influence

de l'Égypte et de l'Asie sur l'art grec. Le bon sens lui-même nous enseignerait, à défaut de l'archéologie, qu'en matière d'imitation les peuples ne sauraient se dérober à l'influence des peuples voisins, auxquels les unissent le commerce, des intérêts communs, une parenté de race, et qui les ont devancés, ne fût-ce qu'au point de vue chronologique, dans l'histoire du monde. J'ai pris l'art grec au moment où il a une existence indépendante, où il s'est créé ses lois, ses formules et la science divine des proportions. Mais je me suis réservé de reprendre plus tard la question de ses origines, quand les découvertes qu'on annonce de temps en temps en Asie et en Égypte se seraient étendues. Tout en réservant l'avenir et en ne marchant point plus vite que la science, je ne crains point de dire dès aujourd'hui que les monuments de l'Orient présentent des éléments qui ne sont pas sans analogie avec l'ordre ionique.

Je ne parle point de Persépolis, assez récente pour qu'on la soumette à l'influence des architectes grecs. Mais je vois sur les émaux et sur les ivoires trouvés à Ninive des rosaces, des trèfles, des entrelas, des palmettes, des volutes. Dans le palais de Sargon, que les inscriptions placent à la fin du huitième siècle, je remarque un bas-relief avec des colonnes qui ressemblent beaucoup à l'ionique par leur base et leurs petites volutes. (Consultez l'ouvrage de M. Botta, planche 114.) On a noté depuis longtemps le passage de la Bible où les soutiens des portes sont appelés *aïl* (bélier), *aïlim* (béliers), et Plutarque qui parle d'un autel construit

avec des cornes fournit un rapprochement intéressant. Dans la Moabitide, il existe un chapiteau d'un caractère barbare, que reproduit l'ouvrage de M. de Saulcy, et où les germes très-nets de l'ionique se laissent démêler. Si l'on suit les Phéniciens, on voit à Théra des tombeaux avec des pilastres semblables à l'ionique, anciens et d'un travail primitif. Sélinonte, si voisine des Carthaginois, nous a montré déjà des éléments ioniques mêlés au dorique, avant que la définition précise des deux ordres fût établie.

Je ne fais qu'effleurer tous ces points et indiquer quelques traces sur lesquelles il faudra revenir plus tard. Ce coup d'œil suffit pour nous faire savoir ce que les anciens ne nous apprennent point : il est évident que l'ordre ionique n'était point né d'un seul jet, que ses éléments existaient dans le vieil Orient. J'irai plus loin, car nous rencontrons en Grèce même des monuments ioniques antérieurs à la construction du temple d'Éphèse, tels que certains tombeaux de l'Asie Mineure, de la Cyrénaïque, de Théra, et la confusion des deux ordres à Sélinonte n'est pas un essai sans signification. En outre, Pausanias nous signale un édifice ionique construit l'an 648, un siècle avant le temple d'Éphèse. C'est le Trésor que Myron, tyran de Sicyone, fit élever à Olympie dans la 33[e] Olympiade. Dans ce trésor, dit Pausanias (lib. VI, c. XIX), il y avait deux chambres ; l'une était d'ordre dorique, l'autre d'ordre ionique : elles étaient revêtues de bronze.

Il est impossible qu'un homme, quel que soit son génie, invente d'un seul jet quelque chose d'aussi dif-

ficile à trouver qu'un ordre d'architecture. Il faut beaucoup de temps, de travaux, d'essais, de progrès lents; il faut un certain mouvement composé qui entraîne tous les esprits créateurs. L'architecture est le plus impersonnel, le plus complexe de tous les arts, celui qui représente le mieux l'ensemble d'une civilisation. L'individu disparaît dans le flot universel : il suit, à son insu, le goût, les tendances de ses contemporains. Telle est la force irrésistible de l'éducation, tel est l'asservissement de notre imagination à nos sens, que nous ne saurions inventer brusquement des formes nouvelles. Il faut des siècles de transition pour passer de la plate-bande au plein cintre, du cintre à l'ogive. Rien n'est plus remarquable que l'impuissance des architectes à créer, je ne dirai pas des ordres, mais seulement des formes nouvelles, des types nouveaux. Est-ce parce que l'humanité a épuisé toutes les conditions de la matière? Je ne le crois pas : c'est plutôt que nous sommes enfermés dans le cercle étroit de l'expérience.

On conçoit donc qu'il n'a point suffi d'un seul homme dans l'antiquité pour créer l'ordre ionique. L'ionique existait déjà, à l'état latent pour ainsi dire; ses éléments étaient dispersés, confondus parfois avec ceux du dorique; il y avait de petits monuments, des détails, des essais malheureux ou heureux. Un architecte de génie, Chersiphron, que l'on a appelé en Allemagne l'Homère de l'architecture, présenta dans de grandes proportions et avec des formules arrêtées tout le travail des générations précédentes : il résuma leurs découvertes, les mit en une belle et simple ordonnance,

marqua l'œuvre de son cachet individuel et lui donna l'unité.

Voilà dans quel sens le temple d'Éphèse fut l'apparition de l'ordre ionique ; voilà avec quelle restriction nous accepterons les témoignages de Vitruve et de Pline. Si l'on affirmait davantage, on serait entraîné au delà de la vérité. Le temple d'Éphèse fut la manifestation et le type qui effaça le passé et servit de modèle à l'avenir. C'est ainsi que sous Justinien, après la longue transformation de l'art, en présence de besoins nouveaux, après de nombreux essais d'architecture religieuse, quand la basilique romaine, les bains romains avaient été appropriés successivement au culte chrétien par impuissance de rien inventer, Anthémius et Isidore, des Ioniens (le rapprochement est singulier), bâtirent Sainte-Sophie, résumèrent tout le mouvement des siècles précédents : par une manifestation éclatante, par l'étendue et la richesse de l'édifice, autant que par leur propre génie, ils arrêtèrent le type de l'architecture byzantine, dont Sainte-Sophie resta dès lors le modèle. Mais avant Sainte-Sophie, il y avait eu un long et secret enfantement de l'art byzantin.

Je reprends encore le texte de Vitruve, qui est un abrégé et un reflet des traités des grands architectes grecs, que l'architecte d'Auguste avait entre les mains et que nous avons, hélas ! perdus.

Vitruve estime l'ordre ionique beaucoup plus jeune que le dorique. On a soutenu de nos jours qu'il a dû être contemporain et aussi ancien. Pour moi, je me range complétement derrière l'autorité de Vitruve et

ne puis croire l'ionique contemporain du dorique, non plus que la Vénus de Médicis contemporaine de Phidias et l'Apollon du Belvédère des Éginètes. Dans nos temps d'éclectisme, nous goûtons tous les styles parce que nous sommes également indifférents à tous. Mais chez un peuple primitif, créateur, convaincu, ces styles se succèdent. On cherche d'abord la force, la puissance des formes, la solidité et les apparences les plus majestueuses de la solidité, les conditions logiques, les figures les plus directes, la simplicité, la nudité, toutes les qualités qui plaisent à des esprits déjà sensibles aux belles choses, mais sans délicatesse ni raffinement. Plus tard de nouveaux besoins se manifestent. Les imaginations développées, la culture générale, la richesse, le luxe, les mœurs somptueuses, l'élégance des costumes, une certaine mollesse, exigent des formes en harmonie avec l'état de la société. En se perfectionnant, les hommes s'efféminent : ils seront donc touchés par des beautés plus fines, plus gracieuses, plus douces. La littérature se fait plus humaine, plus charmante; la musique invente des rhythmes plus propres au plaisir ; la peinture cherche des couleurs plus variées, la sculpture des formes plus voluptueuses, des costumes plus élégants. L'architecture suit le mouvement général, et l'ionique vient satisfaire aux nouveaux besoins de la société.

On voulait surtout du nouveau; on était las du dorique, que les Ioniens, autant par leurs tendances naturelles que par sentiment national, commençaient à dédaigner. Ainsi Tarchésius, Pythéus ou Philéus,

Hermogène, déclaraient dans leurs Traités, et cela aux beaux temps de l'art grec, que le dorique ne valait rien pour les temples (Vitruve, l. IV, c. III), que ses arrangements étaient fautifs, ses proportions choquantes; ils blâmaient la difficulté de distribuer les triglyphes et les métopes, le rapprochement des colonnes d'angle, le désordre que ces raccordements jetaient dans les divisions du plafond des portiques, l'énormité des colonnes qui n'avaient en hauteur que cinq fois leur diamètre. Vitruve dit encore que les architectes ioniens repoussaient l'ordre dorique, qu'ils n'en voulaient plus, et il en donne une preuve assez remarquable. Le même Hermogène, chargé d'achever un temple dorique consacré à Bacchus, le temple de Téos, je crois, trouva les marbres en place, le monument en partie préparé. Il fit tout changer, retailler, et il transforma le temple dorique en temple ionique.

Ainsi le goût de la nouveauté produisit l'ordre ionique : il est plus jeune que le dorique, et la philosophie de l'art est d'accord avec le témoignage des auteurs et des ruines pour nous convaincre de cette vérité. Il aura de l'influence sur le dorique qu'il rendra plus élancé, plus léger, et qu'il finira par détourner de sa voie et par gâter; mais il complète l'architecture grecque et y introduit des beautés inconnues.

On a dit que l'ionique était un ordre funéraire, que, dans le principe, le chapiteau ionique était le trait distinctif de la demeure des morts. Je ne puis prouver rigoureusement que cette assertion n'est point con-

forme aux faits; mais l'on prouverait plus difficilement encore qu'elle y est conforme. Rien dans la religion, l'histoire, les mœurs, les écrits des anciens ne la justifie. On a vu l'ionique appliqué à un grand nombre de tombeaux, on en a conclu que c'était l'ordre des tombeaux. Est-ce logique? Non, car l'on trouve aussi, et fréquemment, des tombeaux d'ordre dorique. Les tombeaux étant de petits édifices, il fallait conclure que c'était l'ordre qui s'appliquait le mieux aux petits édifices et rien de plus. Le dorique a besoin de certaines dimensions : il devient mesquin si le monument est trop petit. Ainsi le temple de Thésée, malgré sa perfection, est un peu trop petit. Au contraire, l'ionique, délicat, orné, subtil, se prête à toute espèce de décoration.

On a dit encore que les cornes des victimes, suspendues en guise d'offrande ou de symbole funèbre au sommet de la colonne, y ont été appliquées, puis figurées : de là les volutes. Mais je n'ai appris dans aucun auteur que l'on suspendît des cornes aux tombeaux comme on suspendait des boucliers aux architraves et des guirlandes aux frises. En Lycie, on trouve sur un couvercle de tombeau ogival des oreilles et des cornes de bœuf en guise d'acrotères. Mais c'est la copie du casque des guerriers lyciens, ainsi que le turban au sommet des stèles funéraires des Turcs : il n'y a là rien qui tienne à l'ionique. L'autel de Délos, fait en cornes, autour duquel Thésée dansa (Plutarque, *Vie de Thésée*, XXI) ne pouvait ressembler aux doubles volutes, puisque c'était surtout des tau-

reaux qu'on immolait à Apollon. Les chapiteaux à tête de taureau du temple de Délos en sont la preuve. D'ailleurs, on n'avait pris que les cornes du côté gauche, du bon côté (εὐώνυμος) pour en former l'autel. Le bucrâne ne fut placé sur les métopes qu'à une époque plus rapprochée, sans qu'on y attachât une idée funéraire. C'était le souvenir des victimes sacrifiées aux Dieux.

Enfin on a cru que le chapiteau ionique était une image funéraire parce qu'il rappelait l'incinération et représentait l'étoffe d'amiante enroulée qui recueillait les cendres des morts. Tout cela est cherché bien loin. Pourquoi tant d'assimilations? En principe, la volute est une force; c'est la spirale avec toute son élasticité, sa résistance souple et sans violence, qui cède mais revient et porte toujours. Assimilation pour assimilation, au lieu des cornes de bélier, de l'étoffe pour l'incinération, des vrilles de la vigne, je préférerais encore celle des anciens qui comparaient les volutes aux boucles de la chevelure d'une femme.

Le premier projet du temple d'Éphèse semble remonter à la 45ᵉ olympiade. Alors Théodore de Samos, afin de consolider le sol du temple, qui était bas et marécageux, le fit battre, pétrir avec de la laine, remplir de charbons. Ces travaux préparatoires, ces vastes substructions furent-elles le seul travail de Théodore? on l'ignore. Vers la 50ᵉ olympiade, les Ioniens réunirent leurs efforts pour bâtir à Diane d'Éphèse un temple magnifique. Toute l'Asie (Pline, l. XXXVI, § 21) y contribua. Les rois, Crésus par exem-

ple, donnèrent non-seulement de l'argent, mais des colonnes, afin de prendre une part directe à de pieuses constructions. La renommée de ces travaux arriva jusqu'en Italie, où Servius Tullius proposa aux populations latines de suivre cet exemple et d'élever à Diane un temple à frais communs (Tite-Live, I, 17).

Chersiphron de Gnosse, aidé par son fils Métagène, fut l'architecte du temple. On commença par chercher des marbres et on tira parti de ceux du mont Prion, à huit milles au-dessus d'Éphèse. Là, on tailla des fûts immenses, monolithes, auxquels on adaptait des boulons et un châssis quadrangulaire. Les chevaux, attelés sur une largeur de 60 pieds, s'avançaient sur des routes faites de rouleaux de bois juxtaposés. Pour les architraves, qui étaient quadrangulaires, Métagène, après qu'il eut succédé à son père, employa un procédé différent. Les longs blocs carrés furent engagés dans des roues de douze pieds de diamètre, au milieu de leur axe, et des chevaux attelés aux architraves mirent les roues en mouvement.

L'ouvrage entrepris était immense et Métagène ne le termina pas plus que son père. Il demeura interrompu comme le Jupiter Olympien d'Athènes, les temples de Sélinonte ou de Samos, et ne fut achevé qu'après 220 ans par Démétrius et Pæonius d'Éphèse. La dédicace, selon Ottfried Muller (*Littérat. grecq.*, II, p. 286), aurait été célébrée par Timothée, contemporain d'Euripide, mais nous ne savons aucun détail sur la suite de la construction. Comment les idées de Chersiphron furent-elles réalisées? Quel était l'ordre intérieur du

temple? Était-il en harmonie avec l'extérieur? Ce sont des questions insolubles.

A peine consacrée, cette merveille du monde fut brûlée par Érostrate, la nuit même de la naissance d'Alexandre. Un tel désastre eut dans l'univers autant de retentissement que la construction du temple. Les Éphésiens vendirent les colonnes gâtées par le feu, réunirent les parures de leurs femmes; plus tard Alexandre les aida, bien qu'ils eussent refusé de le laisser reconstruire le temple de Diane à ses frais; ils avaient répondu qu'un dieu ne pouvait élever un temple à un autre dieu. Dinocrate et Thrason furent chargés de la reconstruction. Ce dernier agrandit le temple et y joignit un opisthodome avec une statue d'Hécate; l'on appelait pour cette raison l'opisthodome *Hécatésion*.

Nous ne pouvons nous faire une idée des splendeurs de ce temple, quoiqu'il y en ait peu sur lesquels les anciens nous aient laissé autant de détails. Pline dit qu'il faudrait plusieurs volumes pour énumérer toutes les beautés qu'il contenait. Nous savons que trente-six colonnes étaient travaillées avec une recherche très-grande. Nous savons encore que la charpente était en bois de cèdre, les portes en bois de cyprès, bois incorruptible. Une salle de banquet (*Hestiatérion*) fut construite en marbre blanc par le sophiste Damianus. Un portique fut bâti aux frais du même personnage, afin de relier le temple à la ville : de la sorte, le service religieux n'était point interrompu en temps de pluie. Des statues des plus grands maîtres, des ta-

bleaux de Zeuxis, de Parrhasius, de Timanthe, d'Apelles, des œuvres de tou genre et des offrandes magnifiques étaient accumulés dans ce sanctuaire.

Détruit par les Goths en 262, sous le règne de Gallien, détruit de fond en comble, le temple fut effacé du monde et aucun débris n'a encore révélé à la postérité son existence ou du moins ses traces. L'antiquité a déclaré qu'il n'en restait pas une pierre : mais elle n'est pas infaillible, heureusement, et des fouilles peuvent amener encore quelque découverte importante. Dans le mémoire de Hirt sur le temple d'Éphèse, dans les *Ephesiaca* de Guhl, publiés à Berlin en 1843, en latin, on trouvera des détails nombreux sur le temple et des hypothèses que je crois prudent de m'interdire. Je me contente de reproduire les faits.

Pline nous apprend que le temple avait 425 pieds de long, 220 de large ; que les colonnes avaient 60 pieds de hauteur. Les montants, les jambages des portes étaient d'un seul morceau de marbre et mesuraient trente pieds. Il y avait 127 colonnes : ce nombre a été contesté, augmenté, diminué par les critiques, selon les besoins de leurs systèmes divers.

Le temple, nous dit Vitruve, était diptère, c'est-à-dire avec un double portique. Il comptait huit colonnes sur les façades (octostyle). J'ai cité les portes en cyprès, les poutres en cèdre : Vitruve prétend que les poutres étaient en cyprès également. Il faut indiquer encore un immense rideau, rehaussé par tout l'éclat des couleurs orientales, qui tombait du haut du plafond, soit devant la statue pour la protéger, soit derrière

elle pour la faire ressortir. Il en était de même à Olympie où le rideau se remontait avec des cordes, tandis qu'à Éphèse il se baissait. Il ne faut pas oublier des escaliers faits avec des ceps de vigne. Un seul cep colossal formait un des escaliers : il venait de Chypre.

Quel était le style du temple primitif d'Éphèse? Il est possible de s'en faire une idée d'après les ruines du temple de Junon à Samos, qui sont postérieures de peu au temple d'Éphèse. Nous avons vu que Rhœcus et son fils Théodore, au septième siècle, avaient commencé le temple, en adoptant l'ordre dorique. Polycrate, auquel Hérodote semble attribuer tous les grands travaux de Samos, le fit peut-être continuer, soit en retaillant les colonnes comme le fit Hermogène pour le temple de Bacchus, soit en rejetant les colonnes pour prendre un ordre nouveau, comme le fit Cossutius pour le Jupiter Olympien d'Athènes.

Il reste du temple de Samos une colonne debout, un fragment de chapiteau, une base : ces ruines sont gigantesques. Les colonnes n'ont pas moins de six pieds à la base : avec la proportion de l'ionique primitif on doit compter huit fois le diamètre de la base pour la hauteur, ce qui donne 48 pieds. On remarquera la base avec ses moulures compliquées, sa richesse exubérante ; elle n'a point encore la mesure, la sobriété parfaite, qui n'est point inconciliable avec la richesse et qui lui donne le caractère et le style. Au-dessous de la base, il y a une sorte de plinthe à huit cannelures horizontales. Puis la base elle-même, en forme de tore, présente neuf autres

cannelures. Ces cannelures sont inspirées par les cannelures à baguette plate et verticale des colonnes ordinaires et sont en harmonie avec elles. Plus tard la base ionique arrivera à un type plus libre et plus simple à la fois. Selon la règle, elle a un demi-diamètre de hauteur.

La colonne qui reste debout n'est point cannelée, sans doute parce qu'elle n'avait point été achevée : le temple fut brûlé par les Perses. Du chapiteau on n'a retrouvé encore que le tore orné d'oves sculptés. Entre les oves sont les fers de lance. Les oves sont larges du bas, peu refouillés, tandis que plus tard ils seront amincis du bas, refouillés, détachés de la coque qui les entoure. Un fragment de volute, qui ne semble point avoir appartenu au temple, est donné par les auteurs des *Antiquités ioniennes*. Il faut attendre des fouilles, faciles, peu dispendieuses et d'un résultat certain, pour se prononcer sur ce sujet.

Je ne parle que pour mémoire du temple de Sardes, ville mal bâtie, couverte en roseaux, que les Grecs incendièrent avec tant de facilité. Le temple de Cybèle fut brûlé en même temps. Cockerell cite quelques ruines ioniques qu'il rapporte à ce temple (note à l'ouvrage de Leake sur l'Asie Mineure, p. 344) et M. de Prokesch en parle dans ses *Souvenirs d'Égypte et d'Asie Mineure* (t. III, p. 143).

Mais il est plus intéressant de se demander s'il reste des fragments d'ordre ionique antérieurs aux guerres médiques. L'histoire ne nous apprend rien : ce n'est que sur des approximations, sur des jugements fort

contestables, parce qu'ils sont personnels, que je pourrais m'appuyer. Je ne trouve que deux points de repère, le temple de la Victoire sans ailes, à Athènes, pour le début du siècle de Périclès, le temple de Samos, pour le siècle de Polycrate : ce sont deux jalons insuffisants. Les tombeaux innombrables qu'on a partout taillés dans le rocher sont sans date, ou sans inscription caractéristique. Les chapiteaux ioniques que l'on voit peints sur les vases, comme accessoire ou décoration, sont d'un style conventionnel, abrégé, et ne peuvent guère servir pour l'histoire de l'architecture. Je ne donnerai donc que quelques indications, toutes provisoires, et qui sont uniquement le résultat d'observations personnelles.

Je signalerai, par exemple, à Théra, des tombeaux taillés dans le rocher avec des pilastres d'un caractère encore incertain, lourds : à droite et à gauche deux montants simulent deux volutes.

En Asie Mineure, il existe sur certains tombeaux des volutes simplement massées, à surface plate, avec la silhouette seulement de la volute (Texier, III, *pl.* 171). La même chose se remarque dans la Cyrénaïque (Pacho, *pl.* 47). Cette surface devait être revêtue d'ornements peints. De même que dans le dorique, on avait commencé par peindre les ornements avant de les sculpter.

Je trouve des tâtonnements, des hésitations qui semblent annoncer les premiers temps de l'ionique. Tantôt la palmette est sur les aisselles des volutes; tantôt elle se relève. Ici, elle est au milieu du chapi-

teau et renversée, comme sur un tombeau de la Cyrénaïque (Pacho, *pl.* 43); là elle est debout à la base du chapiteau, comme sur un tombeau d'Antiphellus en Lycie. Je remarque des chapiteaux où la volute est très-simple, par exemple avec un gros cordon qui marque ses enroulements, à Acræ, en Sicile, et à Myra en Lycie. De même, à Athènes, on a déposé dans l'Acropole et dans le temple de Thésée des chapiteaux ioniques avec les ornements peints sur des surfaces lisses ou avec des sculptures destinées à recevoir la décoration peinte. Ces chapiteaux sont reproduits dans l'ouvrage de Le Bas. Les profils sont irréguliers, mais tout s'explique de face, et l'on reconnaît les principes de l'archaïsme. Je n'oserais pas en dire autant d'un autre chapiteau d'Athènes avec la palmette double, qui pourrait être une imitation du style archaïque comme l'éginétique du siècle d'Adrien, et qui est reproduit dans l'*Histoire de l'Architecture* de Kugler (t. I, p. 249).

CHAPITRE X

LA POLYCHROMIE.

La question de la polychromie, ou de la couleur appliquée aux monuments, est une question moderne, qui date de notre siècle bien plus que de la génération qui nous précède. Il y a cinquante ans à peine que l'on a remarqué des traces de couleur sur les temples de la Grèce, et l'on s'est aperçu qu'il fallait appliquer à l'antiquité entière un système que l'on n'avait cru d'abord pratiqué qu'à Herculanum et à Pompéi. Ceux qui constatèrent des parcelles de couleur sur les monuments grecs se demandèrent s'il fallait attribuer ce fait au hasard, à la barbarie des temps primitifs, à la barbarie des temps postérieurs, ou à des principes arrêtés et formulés par le génie grec. Il fallait que notre étonnement fît place à une étude patiente, raisonnée, avide de comprendre tous les aspects de l'art antique, et de se plier, à force d'imagination, à toutes ses habitudes. Bien plus, ces habitudes sont des beautés qui veulent être goûtées avec d'autant plus d'effort qu'elles sont en opposition avec celles que nos

contemporains admirent. Le début naturel par lequel nous devons entrer dans le sujet, c'est de présenter un abrégé historique de la question.

Reportons-nous par la pensée en 1824. A cette époque, on croyait connaître suffisamment les monuments grecs. Des ouvrages remarquables, tels que ceux de Stuart et des auteurs des *Antiquités ioniennes*, les travaux de Leroy et de Revett, ceux de De la Gardette, l'*Histoire de l'architecture* par Hirt, les dessins d'artistes distingués, depuis ceux qui avaient accompagné lord Elgin à Athènes, au commencement du siècle, jusqu'à ceux qui venaient de découvrir les statues d'Égine, tout semblait avoir révélé à l'Europe savante les temples grecs dans leur pureté et leur magnificence véritable. Cependant il n'était point question de la couleur qui les avait rehaussés, qui avait donné à leurs moulures et à leurs ornements les plus fins le relief, la valeur, l'éclat. On avait mesuré le Parthénon, l'Érechthéion, le Théséion, les Propylées, sans relever la moindre trace de peinture, ou, du moins, sans la signaler. Peut-être avait-on aperçu çà et là quelque croûte bleue ou rouge, mais sans y attacher d'importance; d'autres peut-être avaient cru devoir passer respectueusement sous silence le goût encore barbare des anciens. J'ai entendu dire que la métope du Parthénon apportée au Louvre par le marquis de Nointel gardait quelques restes de couleur : on les fit disparaître par une pieuse vénération pour l'antiquité. Ne valait-il pas mieux jeter un voile sur ce goût inexcusable? L'examen eût été injurieux; la preuve plus injurieuse encore.

Quatremère de Quincy, qui a le premier présenté, dans un éminent ouvrage, la sculpture antique avec toute sa richesse, avec sa diversité de matériaux et d'effets, avec le mélange d'or, d'ivoire et de métaux précieux, a été conduit par ses études sur la sculpture à quelques observations sur les monuments. Car on trouve, aux pages 30 et 31 de son *Jupiter Olympien*, cette phrase : « Je dirai ailleurs, en rapportant les té« moignages à l'appui, jusqu'où fut porté par les an« ciens l'usage de peindre et de colorer les édifices. » La pensée de Quatremère ne s'appliquait-elle qu'aux sculptures des temples, et, sans sortir du cercle d'études qu'il parcourait, ne songeait-il qu'à la statuaire polychrome? Je ne le sais. Quels sont les témoignages à l'appui qu'il promet? les textes anciens, peu nombreux, que je citerai plus bas? les rapports de quelques voyageurs? les papiers de Dufourcy, qui existent à la Bibliothèque impériale et qui contiennent quelques mots sur des débris de couleur observés sur des monuments anciens? Je l'ignore, car la promesse de Quatremère n'a point été réalisée. Dodwell, Stackelberg, auraient pu aussi fournir quelques renseignements. Du reste, avant toute découverte, il y a toujours des bruits précurseurs, des aperçus, des idées fugitives qui passent dans l'air, dont personne n'apprécie la portée : puis, quand la découverte s'est faite, quand un grand coup a retenti, on se souvient, on recueille de petits faits épars, des mots auxquels on attache une importance rétrospective, et l'on conteste les services les plus graves rendus à la science; on refuse à l'inven-

teur le mérite même d'avoir trouvé. Nous serons plus équitables, et nous reporterons dans son entier à Hittorf l'honneur d'avoir proclamé que les temples grecs étaient peints, l'honneur d'avoir, le premier, exposé tout un système, réuni tout un corps de preuves, présenté une restitution complète de la polychromie des anciens.

Ce fut en 1824 qu'Hittorf, après avoir exploré les monuments de Sélinonte, d'Agrigente, de Syracuse, d'Acræ, rapporta à Rome la conviction que la peinture avait contribué, aussi bien que la sculpture, à décorer les temples grecs, de sorte que les trois branches de l'art avaient uni leurs procédés et leur science diverse pour concourir à un même but et à un effet plus magnifique. Au retour de son voyage, Hittorf s'arrêta à Rome et trouva dans la ville éternelle les sculptures d'Égine que Thorwaldsen restaurait. Les couleurs dont ces statues portaient encore de notables restes s'accordaient singulièrement avec les résultats que rapportait Hittorf. La sculpture et l'architecture se montraient toutes les deux à la fois sous un aspect nouveau et se prêtaient une mutuelle autorité. Au mois d'avril 1830, Hittorf lut à l'Académie des Beaux-Arts un mémoire qui fut développé plus tard dans l'ouvrage intitulé : *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte, ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*. Dans cet ouvrage se trouvent consignés les textes relatifs à la couleur appliquée aux monuments grecs, les discussions qu'ont soulevées ces problèmes et tous les problèmes partiels qui s'y rattachent; en outre, toutes les

indications fournies à l'auteur par les ruines, les vases, les terres cuites, les peintures, les monuments figurés. C'est, je le répète, un corps de preuves à l'appui d'un système vaste et absolu. Un temple de Sélinonte, celui qu'Hittorf appelle le temple d'Empédocle, est le type sur lequel sont réunies les différentes données de la polychromie : il en est le symbole.

Je parlais de discussions : il y eut, en effet, des discussions vives, passionnées, dont l'écho est parvenu jusqu'à nous. Si nous ouvrons les recueils savants de la France et de l'étranger, nous voyons que des esprits éminents, que les chefs de l'archéologie française descendirent dans la lice ; que des savants étrangers les y avaient précédés ou les y suivirent, et que là, distribués en plusieurs camps, les adversaires et les défenseurs de la polychromie se livrèrent des combats mémorables. Le résultat de ces luttes fut le progrès de la science, l'attention attirée sur les questions, le public excité, des recherches ardentes dans tous les sens, l'esprit moderne accoutumé à des idées qui lui répugnent naturellement et entrant dans le point de vue ancien, tous les textes retournés et commentés, les monuments examinés de nouveau, pierre par pierre, avec une minutie et une patience infinies, les architectes de Rome prévenus par l'Académie des Beaux-Arts elle-même et découvrant sur les monuments d'Athènes et de la Grèce propre des traces de couleur. Il faut considérer cette polémique d'un point de vue élevé, pour rendre justice aux hommes qui ont aplani la route devant nous et qui nous ont signalé tous les écueils en s'y

heurtant courageusement eux-mêmes. Aussi laisserons-nous la polémique de côté pour n'examiner que les idées et les systèmes.

Il y a naturellement trois systèmes : l'un qui nie la couleur, l'autre qui l'admet sans réserve, un troisième qui l'admet avec mesure, c'est le système de la polychromie mixte.

Le système qui nie la couleur est abandonné aujourd'hui. Il est impossible de venir accuser plus longtemps les Romains, les Byzantins, les Arabes d'avoir peint les édifices grecs. Les faits ont surgi partout si nombreux, les preuves si incontestables, qu'il a fallu se rendre, à moins de faire comme un savant illustre qui, pendant un voyage, détournait les yeux des places où on lui voulait montrer de la couleur, afin de conserver la liberté de ses opinions. On a pu se retrancher derrière les considérations esthétiques et se demander comment les anciens altéraient ainsi la blancheur de leurs marbres. Nous reviendrons plus tard aux questions de goût; il s'agit ici d'une question de fait. Le fait, c'est qu'on trouve de la couleur sur les monuments grecs, à Pæstum comme en Sicile, en Sicile comme en Grèce, sur les grands comme sur les petits édifices, sur les tombeaux aussi bien que sur les temples. C'est pourquoi la querelle n'existe plus aujourd'hui qu'entre la polychromie *mixte* et la polychromie *absolue*. Y avait-il de la couleur partout? Les ornements, les moulures, les parties hautes de l'édifice étaient-elles seules décorées? La couleur répandait-elle sur le monument entier son éclat, son opposition,

son harmonie, ou n'était-ce qu'un auxiliaire invoqué?

Les anciens, quand ils parlent des monuments, ne décrivent ni leur aspect ni l'impression de leurs divers détails. Quelques mots, échappés çà et là aux auteurs, ont donc une portée qui a pu être aisément contestée. Vitruve, parlant des triglyphes[1], prétend que dans le principe ils représentaient l'extrémité des poutres aboutissant sur la frise; sur cette extrémité, on appliquait des planches enduites de cire bleue. — On a objecté que rien n'était plus naturel pour les temples en bois, mais que cela n'était plus applicable aux temples en pierre. — Il y avait à Athènes le tribunal *rouge* et le tribunal *vert*, désignés par leur couleur[2]. — On a répondu que c'était une exception, une bizarrerie, de même qu'on désignait par dix lettres de l'alphabet les dix tribunaux d'Athènes. Sur les murs du temple d'Olympie[3] et sur une stèle située près d'un temple de Minerve en Eubée[4], il y avait un enduit de lait et de safran que l'on frottait du doigt et qui conservait, après des siècles, non-seulement la couleur, mais le goût du safran. Le mur d'appui qui entourait le Jupiter Olympien de Phidias était peint en bleu[5]. — On a vu là encore des exceptions : du reste, pour l'intérieur des édifices, Pompéi et les tombeaux avaient accoutumé depuis longtemps les esprits à admettre une dé-

[1] Liv. IV, ch. II.
[2] Paus., I, 28.
[3] Pline, XXXVI, 23.
[4] Plutarque, *Vie de Thémist.*, VIII.
[5] Paus., V, 11.

coration peinte. Le problème concernait les grands édifices et les façades. — Vitruve parle de portiques peints de minium. — Mais ces portiques sont de son temps, et lui-même, dans un autre passage, cite le minium comme une couleur chère et difficile à fixer. Quant à l'imitation peinte des marbres veinés dont parle Pline, ce fut une mode introduite seulement sous l'empereur Claude.

Ainsi les textes prêtaient aux objections. C'était beaucoup, cependant, d'en avoir trouvé qui pouvaient servir de précédent, d'appui moral. Mais les découvertes qui dès lors se succédèrent coup sur coup, dans les différentes parties du monde grec, furent pour le système de la polychromie un secours bien autrement puissant. La pierre, en effet, porte un témoignage non moins éloquent que celui des manuscrits. Il devint impossible aux partisans de la polychromie mixte de méconnaître la couleur qu'on trouvait successivement sur les parties diverses des temples. Les colonnes de Métaponte et d'Égine étaient couvertes de stuc jaune; le chapiteau de Pæstum portait des traces de palmettes peintes; l'architrave d'Égine était peinte; les frises et les corniches l'étaient en tous pays; les murs du Théséion et du temple d'Égine portaient des traces de couleur; le sol même était peint à Égine et à Sélinonte.

Mais on s'est retranché derrière une argumentation plus difficile à réfuter : on a allégué la différence des matériaux, du marbre blanc et de la pierre. Que la pierre soit peinte, couverte de stuc, que le stuc soit

teint lui-même, soit! Mais les édifices en marbre blanc, le marbre Pentélique, si magnifique, le Paros transporté à grands frais à Delphes et à Siphnos, devaient-ils disparaître sous un enduit? Le choix qui a présidé aux tambours des colonnes du Parthénon, et qui a fait rejeter des blocs énormes parce qu'une tache verdâtre en altérait l'éclat, n'annonce-t-il pas le contraire?

Les partisans de la polychromie absolue répondent que le marbre n'est point pour les anciens une substance précieuse : ce n'est qu'une pierre plus dure, d'un grain plus fin, plus serré, d'un poli plus beau et plus persévérant. Le marbre n'avait même pas de nom; on disait la *pierre blanche*, la *pierre du Pentélique*, la *pierre de Paros*. D'ailleurs on a trouvé du jaune sur les colonnes du Parthénon lui-même. — Ici les partisans de la polychromie mixte reprennent : — Mais ce jaune n'est pas de la couleur, c'est une oxydation naturelle. Le marbre blanc se colore ainsi par l'effet du temps, par certaines combinaisons chimiques avec l'air. Voyez les carrières du Pentélique, les débris des monuments, les éclats sur les colonnes et sur les murs : tout se dore sous le soleil.

Cela est vrai, et il faut alors, pour attaquer la polychromie mixte, se rejeter sur des considérations d'esthétique, sur la crudité des tons, sur la dureté du blanc opposé à des couleurs vives, le bleu, le rouge, le vert. Tandis que les murs et les colonnes restent d'une blancheur éblouissante, la frise, l'entablement, les parties hautes seront-elles étincelantes de couleurs?

Quoi de plus violent, de plus contraire aux harmonies discrètes de l'art grec? — Au contraire, répondent les partisans de la polychromie mixte. Le blanc a une solidité magnifique qui supporte l'ensemble et sert de base, tandis que les couleurs sont distribuées sur les parties hautes par petits éléments, qui sont alternés et se combinent par leur alternative et par la distance. Ce sont des broderies sur un fond blanc, comme les étoffes orientales, comme les robes et les chemises des Albanaises, qui sont blanches et bordées d'encadrements où le bleu, le jaune, le vert, le rouge, sont juxtaposés en légères quantités. Aucun effet n'est plus architectural.

D'ailleurs, reprennent les partisans de la polychromie absolue, nous ne demandons pour les colonnes de marbre qu'une teinte adoucie, pâle, à peine un enduit qui déguise le grain, un peu de cire punique frottée doucement à l'aide de la chaleur et pénétrant, par l'effet de la dilatation, dans les pores du marbre nouvellement taillé. Ainsi certains sculpteurs anciens traitaient leurs statues de marbre, leur donnant une teinte moins crue, moelleuse, jaunâtre comme de l'ivoire vieilli, laissant briller la magnificence du marbre, tout en la mettant en harmonie avec l'ensemble des couleurs. De plus, votre marbre blanc s'altérera vite au soleil et à la pluie. Il jaunira du côté du soleil, noircira du côté de la pluie; il sera rongé par le vent salé de la mer; il se couvrira de mousse du côté du vent du nord, qui est le vent d'hiver. Alors vous n'aurez plus que des teintes de hasard, des dégrada-

tions, une pittoresque saleté, et pendant ce temps, vous réparerez les parties colorées, qui demeureront fraîches et éternellement jeunes. Est-ce admissible? A cela, les partisans de la polychromie mixte répondent que l'on peut protéger l'épiderme du marbre, le rendre insensible à l'action du climat par des procédés encaustiques sans altérer sa blancheur.

De sorte que les deux camps finissent par se tenir à une bien petite distance. Une teinte plus ou moins pâle, une question de matériaux, qui ne concerne qu'un très-petit nombre de monuments (car les temples en marbre étaient rares en Grèce), à cela près on serait d'accord; les faits ne permettent plus d'autre négation. J'avoue que j'ai moi-même pour le marbre, ce beau marbre blanc de Paros et du Pentélique, autant d'admiration que personne; mais ce préjugé, je m'en rendrais maître. Je m'efforcerais de reconnaître que, pour les Grecs, le marbre n'était qu'une pierre plus belle qu'on employait comme les Carrarais emploient leurs marbres et les Égyptiens ou les Bretons leur granit. Là n'est pas le problème. Mais il faut que l'histoire de l'art se place à un point de vue plus élevé qu'une question de nuances et de matériaux; c'est elle qui élève les difficultés les plus sérieuses ou qui les résout. La méthode et les procédés les plus rigoureux de la raison doivent donc être invoqués, afin d'établir sur ses véritables bases le problème de la polychromie.

Je suis chaque jour frappé de la manière dont se traitent beaucoup de points spéciaux dans l'archéo-

logie. Lorsqu'on veut éclairer d'une lumière complète une coutume de l'antiquité, on recueille soigneusement tous les textes, grecs et latins, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la décadence; on rapproche ces textes les uns des autres, on fait un tout des éléments divers qu'ils présentent, et ce tout paraît constituer un fait général, une vérité suffisamment une et homogène. Voilà bien ce que faisaient les Grecs; pendant sept ou huit cents ans ils n'ont point changé. La phrase de l'historien grec qui parlait au cinquième siècle avant J.-C. est complétée par la phrase de l'écrivain latin qui parlait au deuxième siècle de notre ère. Le témoignage est ancien, cela suffit : on met tout au même plan. De même, lorsqu'on consulte les œuvres de l'art, lorsque l'on veut savoir comment un sujet ou un procédé était conçu par les artistes anciens, on réunit tous les monuments figurés qui se rapportent au même objet; on prend chez les Grecs, on prend chez les Romains. Il n'y a qu'une chose dont on ne tienne pas compte, c'est le temps, ce sont les siècles, ce sont les lois de l'humanité qui change sans cesse, qui se transforme, se perfectionne ou se gâte, mais ne vit que par le progrès et la mobilité.

Le problème de la polychromie a été traité, si je ne me trompe, de la même manière. Non pas que je prétende critiquer la méthode d'Hittorf. S'il a accumulé les terres cuites du vieux Parthénon et des peintures gréco-romaines, des monuments de la Palestine et des tombeaux de la Cyrénaïque, l'entablement d'Égine et des colonnes de Pompéi, des terres cuites

d'une élégance raffinée et des vases peints avec des décorations capricieuses, c'est qu'il venait le premier et qu'il fallait frapper un grand coup. Il fallait tout présenter, au risque de tout confondre, afin que l'abondance des preuves produisît plus de lumière. De même un conquérant, s'il veut, à la paix, gagner une province, doit, pendant la guerre, en prendre trois.

Mais quoi? pendant sept siècles, huit siècles même, depuis la construction du temple de Corinthe jusqu'à la ruine d'Herculanum et de Pompéi, l'art ne s'est-il pas modifié? Je ne dis rien du style; mais les principes eux-mêmes n'ont-ils pas changé? Le goût général, les habitudes, le système de décoration, tout est-il resté constant, inaltérable? Pratiquait-on et aimait-on, au siècle d'Auguste, ce que l'on avait estimé et pratiqué au siècle de Pisistrate? Une pareille opinion ne pourrait se soutenir, si l'on avait allegué une de ces théories qui arrêtent la discussion et répondent à tout par cela même, la théorie de la tradition. On a dit que par tradition hiératique, c'est-à-dire par respect pour la religion et sous sa jalouse surveillance, la décoration des temples était copiée fidèlement d'âge en âge. Les couleurs avaient leur place, leur signification religieuse. « Le rouge et le bleu, dit Stackelberg, étaient, « comme en Égypte, des couleurs sacrées » (*Temple de Bassæ*, p. 33). Le chevalier Brönsted, après lui, a poussé bien plus loin ces affirmations. Il y aurait donc eu impiété à altérer, non-seulement les ornements peints, mais leur disposition.

On a pu accepter cette théorie à une époque où l'on

n'avait d'attention que pour l'Égypte, récemment explorée par l'expédition française. On était accoutumé à subordonner la Grèce à l'Égypte comme une province à sa capitale; l'art grec, architecture, sculpture, peinture, tout venait d'Égypte. Or, en Égypte, l'art était héréditaire, on le croyait du moins; la religion dominait et asservissait l'art. Quoique les progrès de la science aient réduit ce système à de justes limites, il a laissé des traces; son influence déguisée agit parfois sur nos idées, et de semblables idées sont contraires au véritable génie grec.

Ce qui a fait la grandeur du génie grec, et qui l'a constitué le représentant le plus glorieux, le principe et le modèle de l'humanité, c'est qu'il s'est développé librement. Il a rompu cette tradition hiératique, qui n'est que l'immobilité, pour créer une admirable tradition, qui est le mouvement, le progrès continu, la poursuite de la perfection et de la beauté infinie. Le mot hiératique ne peut s'appliquer qu'aux époques primitives de l'art grec. Car le principe sacerdotal ou la domination religieuse n'existent plus aux temps historiques. Les castes sacerdotales ont perdu leur importance, et la civilisation d'Homère nous présente déjà le pouvoir spirituel confisqué par le pouvoir temporel. On ne voit point de prêtres puissants, organisés, ligués, rien de ce qui pourrait ressembler à un clergé. Des devins qui mettent leur charlatanisme au service des ambitions ou de la crédulité publique, des gardiens de temples, des prêtres isolés, desservant un sanctuaire, vivant des offrandes : çà et

là quelques lieux plus célèbres, où le personnel est plus nombreux, Olympie, Délos, Delphes, Éleusis. Par les oracles, par les mystères, le prêtre exerce quelque action, mais il en exerce peu dans la société. Il attire la foule pieuse, il ne la conduit pas; et, de plus, l'art est un auxiliaire qu'il implore, au lieu de le dominer. Au milieu de divinités innombrables, de temples inégalement célèbres, au sein de l'anarchie mythologique, quand la religion n'est qu'extérieure, quand ce qu'elle adore est une forme et, pour la multitude, n'est rien de plus qu'une forme, l'art n'est pas un esclave, il est le maître. C'est lui qui élève les temples, c'est lui qui fait les dieux. Plus le temple sera beau, plus il attirera d'étrangers; plus la statue sera colossale et magnifique, plus elle inspirera de respect aux visiteurs, ou du moins plus elle appellera de visiteurs. Athènes a une Minerve de Phidias: Olympie demandera à Phidias un Jupiter plus grand encore, non pas le Jupiter des Curètes ou celui des Pélasges, mais le Jupiter d'Homère. Les rivalités des sanctuaires s'ajoutent aux rivalités des peuples.

Je me figure les prêtres de la Grèce, non pas arrêtant l'essor de l'art, parce qu'ils imposent aux architectes des lois inflexibles, mais excitant leur audace, demandant à leur science des proportions plus heureuses, un aspect plus grandiose, une décoration plus brillante : tant il est vrai que chez la race privilégiée qui occupait la Grèce, tout concourait à la liberté et au progrès !

En matière d'art, et surtout d'art grec, je ne crois

vraie qu'une seule théorie, la *théorie des époques*, parce que c'est elle précisement qui analyse le génie grec dans tous ses développements, qui suit ses lentes transformations, en marquant de loin en loin un temps de repos, afin de mieux constater les progrès et les différences. La théorie des époques est applicable à tout, il faut l'appliquer à tout ; car c'est l'histoire elle-même qui conduit ainsi la science, et la logique des faits est bien autrement puissante que la logique de nos complaisants systèmes. Nous appliquerons donc à la polychromie la même méthode qu'à toutes les questions de l'art grec, nous l'étudierons par époques.

Comment les différentes époques ont-elles entendu la polychromie? On trouve de la couleur dans tous les temps : en trouve-t-on partout et sur des monuments semblables? Aimait-on les mêmes ornements et les mêmes couleurs au siècle de Pisistrate et au siècle d'Alexandre? Professait-on les mêmes principes? Outre le besoin de nouveauté, qui est la condition de l'homme, les mœurs et les climats n'ont-ils pas introduit d'importantes modifications?

Je citais, au début de ce chapitre, trois systèmes : la polychromie absolue, la polychromie mixte ou tempérée, l'absence de couleur. Ces trois systèmes n'ont-ils pu recevoir successivement leur application? N'a-t-on pu commencer par peindre entièrement les monuments? Puis, ne les a-t-on pas peints avec discrétion? N'a-t-on pas fini par ne plus les peindre du tout et par substituer la sculpture à la peinture? Je pose là des questions sans les résoudre : je laisserai les conclusions

scientifiques se dégager des faits. Quand la réponse manquera, c'est qu'il conviendra d'attendre de nouvelles découvertes.

Nous marcherons donc avec les époques, relevant les caractères généraux de la polychromie pendant chaque siècle. Lorsque les ordres d'architecture se succèdent dans la faveur publique, lorsque les proportions changent sans cesse et s'améliorent, quand les sculptures des frontons et des frises se modifient, quand les formes de l'architecture deviennent plus exquises ou plus fines, ses lignes plus pures ou plus molles, ses profils plus harmonieux ou plus secs, quand des détails disparaissent pour faire place à d'autres détails, quand tout, en un mot, n'est qu'une continuelle transformation et que la colonne de Corinthe aboutit à la colonne dorique de Pompéi, nous avons le droit de nous demander si la peinture seule, j'entends la décoration peinte, s'est dérobée à cette loi du progrès, si rigoureuse et si logique même dans la décadence. Jusqu'ici on a démontré l'existence de la polychromie ; il reste une œuvre plus difficile, que notre génération ne peut encore qu'ébaucher, c'est d'en retrouver l'histoire. Commençons donc par rechercher quels ont été les caractères de la polychromie au sixième siècle.

Il n'est peut-être pas inutile, avant toutes choses, de dire comment les couleurs se retrouvent sur les temples. Si le temple est debout, on doit les chercher sur les parties creuses et refouillées qui sont protégées naturellement contre les intempéries du climat, corniches, frontons, triglyphes, becs de corbin des chapi-

teaux d'ante. Il faut monter avec une échelle et étudier de très-près, avec une attention minutieuse, toutes les retraites de la pierre et du marbre où les couleurs ont pu demeurer à l'abri. Sur les murs lisses, sur les colonnes, sur les saillies à surface plate, la peinture, si elle a existé, est tombée facilement. Il suffisait d'une blessure pour que tout l'enduit, s'écaillant de proche en proche, finît par disparaître avec les siècles. Là, en effet, tout était solidaire et également soumis à l'action du soleil qui fait éclater, de la pluie qui dissout. Assez souvent une décomposition chimique s'est produite : soit qu'une croûte se soit élevée naturellement, soit que la poussière se soit incrustée sur la peinture, on ne voit rien qu'une surface rugueuse et grisâtre. Mais soulevez légèrement avec un instrument tranchant cette croûte protectrice, la couleur apparaît aussitôt, vive, brillante, et fraîche d'hier : seulement le contact de l'air la fait pâlir et s'effacer promptement.

Si le temple est renversé, c'est dans le sol qu'il faut chercher les fragments enduits de couleur. L'humidité de la terre conserve ces précieux restes de la décoration peinte et les rend au jour avec un éclat admirable. Malheureusement les couleurs ainsi ravivées, c'est-à-dire rongées par les sels terrestres, ne sont que plus rapidement dévorées par la lumière et disparaissent en très-peu de temps. Le stuc, à cause de son grain et de l'épaisseur de la couleur, garde mieux que la pierre les tons dont on l'a revêtu. Il est donc très-important que celui qui découvre un monument ou un fragment note aussitôt les couleurs dont il porte les traces : bien-

tôt il n'est plus temps. Voilà pourquoi le témoignage des voyageurs ou explorateurs est précieux et l'eût été surtout jadis, quand les découvertes étaient faciles et fréquentes. Lorsque les fragments colorés sortent du sol, il est impossible de se tromper, tant leur teinte est franche et saisissable. Plus tard, l'erreur est facile. Sur les monuments qui sont restés debout, il faut avouer aussi que la contradiction n'est point inévitable, parce que le temps a altéré les couleurs et en a rendu les traces pâles et fugitives. Ainsi, sur le mur du Théséion, M. Semper, un de ceux qui ont adopté avec le plus d'exagération le système de la polychromie, a cru voir du bleu, d'autres du jaune. M. Paccard a vu du rouge sur le fond des frontons du Parthénon, tandis que j'y ai vu du bleu. La science ne peut que rester suspendue dans les cas où les témoignages se contredisent. Il faut n'admettre que ce qui est certain, incontesté : plus tard, de nouvelles découvertes résoudront les questions débattues.

Après avoir fait ces réserves, nous prendrons le temple dorique, le parcourant depuis le sol jusqu'au faîte, et nous poserons les couleurs partout où elles se sont retrouvées. Les documents seront empruntés tous, comme il est juste, à des temples du sixième siècle.

Le *sol* proprement dit était-il peint? Le temple d'Égine en offre un exemple. Dans le pronaos et dans la cella, il y avait un stuc épais de six millimètres, enduit de vermillon. Ce vermillon avait même plus d'épaisseur que le stuc, comme si des couches nombreuses avaient été appliquées successivement pendant le cours

des siècles; on conçoit, en effet, qu'il fallait réparer les altérations d'une surface peinte que le pied des hommes foulait fréquemment. Sur ce fond rouge, y avait-il des ornements, principe de la mosaïque? c'est ce qu'on n'a pu reconnaître.

Les *degrés* n'ont offert encore aucune trace de couleur. Cependant, je puis, par anticipation, signaler le temple de Jupiter Olympien, à Agrigente, où les rainures des assises gardent encore du stuc qui a nécessairement reçu jadis un ton.

Les *colonnes*, au siècle de Pisistrate, étaient peintes. A Corinthe, elles conservent encore le stuc qui revêtait la pierre, mais la couleur n'est plus appréciable. On a prétendu que ces colonnes avaient été peintes de manière à imiter le granit, mais cette supposition, que toutes les habitudes grecques réfutent, a été évidemment inspirée par l'influence du système égyptien. A Métaponte, les colonnes sont recouvertes d'un stuc jaune, et la couleur n'est point appliquée, elle est pétrie dans le stuc. A Égine, le ton paraît également fondu dans le stuc; mais le stuc est mince, le ton très-pâle, de sorte qu'il est difficile de rien préciser. Le jaune clair est cependant très-reconnaissable, et cette coïncidence avec Métaponte a son importance.

Le *chapiteau* était peint. Égine le laisse supposer, puisque les chapiteaux étaient recouverts de stuc. Sur ce stuc est demeuré un ton d'ocre jaune foncé que M. Garnier attribue au mélange du rouge et d'un oxyde de dorure qui distinguait les ornements. Ici, nous arrivons aux suppositions; mais ce qui n'est pas une sup-

position, ce sont les curieux chapiteaux du portique de Pæstum, où les palmettes sont restées en relief, étant protégées par un enduit coloré; tandis que, tout autour des palmettes, la pierre tendre du chapiteau, moins protégée, était rongée par le vent salé de la mer. Il en est résulté que ce qui était peint anciennement fait saillie aujourd'hui et porte un curieux témoignage de la décoration des chapiteaux. Je cherche sur les vases grecs, non pas une preuve, mais une indication. Je vois sur un vase reproduit par Hittorf (*pl.* xx, *fig.* 12) des motifs analogues, des palmettes montées sur des spirales. Lorsqu'on donne au quart de rond du chapiteau dorique des oves, comme l'a fait M. Garnier dans sa restitution du temple d'Égine, on prend pour autorité le chapiteau de la grande tombe de Cornetto. Mais pour nous, provisoirement du moins, l'art étrusque n'est point une autorité suffisante pour suppléer aux lacunes de l'art grec. Je sais que plus tard l'ordre ionique adopte ces oves, sur le tore au-dessous des volutes, et, par analogie, on pourrait les supposer sur le lobe du chapiteau dorique. Sans apprécier leur effet, sans dire si les oves déforment ou non le galbe du chapiteau dorique et altèrent son caractère, je me contente de constater qu'il n'y a point d'exemple assuré de cet ornement sur les monuments grecs du sixième siècle avant Jésus-Christ. Il y a, au contraire, un exemple de palmettes alternant avec le lis marin et montées sur une élégante spirale.

Le *tailloir* portait-il un méandre comme aux siècles suivants? Les preuvent manquent; il faut attendre.

L'*architrave* s'est retrouvée à Égine, peinte en rouge et sans ornements. Hittorf cite de très-belles terres cuites, qui sont des frises de vase, où sont représentés des entablements de temples. Les réminiscences du couronnement des temples ont donné le motif du couronnement des vases. Au-dessous de la frise, sur la partie qui paraît correspondre à l'architrave, on voit de grands rinceaux formés de feuilles de lierre et de baies. Ces terres cuites, dont les ornements se détachent en relief, n'appartiennent plus à l'époque archaïque, et le lierre, attribut bachique, a sa place toute marquée sur les vases : l'induction ne doit donc pas s'étendre rigoureusement de la frise d'un vase à la frise d'un temple. Les rinceaux que M. Garnier a supposés dans sa restauration sont également un emprunt fait à des monuments d'un tout autre ordre. Je ne dis pas que l'architrave n'ait pu être décorée. Toutefois les boucliers qu'on y suspend plus tard, les inscriptions qu'on y attache, comme au Parthénon, me feraient croire qu'elle demeurait lisse : on n'aurait point caché ou interrompu une décoration aussi importante. Il est certain qu'on n'a encore trouvé, pour le sixième siècle, qu'un ton rouge et égal sur les architraves.

La *frise* avait ses triglyphes peints en bleu. Dans tous les pays, en Sicile, à Athènes, à Égine, le témoignage de Vitruve se trouve confirmé par les monuments. Le vieux Parthénon nous a laissé des triglyphes où le bleu se distingue encore : le mur qui ferme l'entrée de l'Acropole offrait des traces de bleu vi-

sibles sur ses triglyphes, quand je l'ai trouvé enterré sous vingt pieds de débris. A Égine, Leake, Cockerel, Blouet, Ottfried Müller successivement virent du bleu sur des fragments de triglyphes qu'on trouvait enfouis dans le sol. Leur témoignage est unanime : depuis la couleur s'est effacée.

Sur la bande qui unit les triglyphes et qu'on appelle *tænia*, il y avait du rouge : Leake, Blouet, Ottfried Müller en ont constaté au temple d'Égine. Il n'existe plus aujourd'hui sur le listel de l'ordre extérieur; mais sur le listel de l'architrave du pronaos, M. Garnier l'a remarqué, avec des palmettes renversées, courant sur toute la bande. Il est peut-être permis de transporter du pronaos à l'entablement extérieur cette décoration. Les *gouttes* redevenaient bleues comme les triglyphes.

Les *métopes* étaient quelquefois sculptées : dans ce cas le fond était rouge, ainsi qu'on le constate à Sélinonte. Quand les métopes n'étaient pas sculptées, ce qui était plus fréquent, quelle était leur décoration? Y avait-il simplement un ton rouge? ou bien, sur ce fond rouge, en opposition vigoureuse avec le fond des triglyphes, appliquait-on des ornements peints, des animaux, des monstres, afin de justifier le nom grec de la frise (ζώφορος)? Je le supposerais volontiers, mais les preuves manquent encore. Il est certain que les plaques de marbre blanc, glissées à coulisse entre des triglyphes de pierre et sur des temples construits entièrement en pierre, donnent à réfléchir. Pourquoi rechercher une matière plus délicate, plus brillante,

si c'était uniquement pour la badigeonner d'un ton rouge? N'était-ce point plutôt afin d'y appliquer des peintures plus fines? Les frises des vases siciliens que je viens de citer ont des métopes décorées de palmettes et de spirales compliquées qui se regardent et se font pendant de manière à remplir un carré. Malheureusement ces vases, je le répète, ne peuvent fournir des documents assez plausibles pour l'époque archaïque.

La *corniche* nous présente du bleu sur les mutules. En Sicile, à Égine, à Athènes, cela se trouve constamment. Les entre-mutules étaient rouges, le filet au-dessous des mutules, rouge. Quant aux gouttes, elles étaient rapportées en marbre blanc ou peintes en jaune, comme à Égine. Le larmier, dont un fragment a été rapporté à Munich, était peint en rouge. Sur ce fond, y avait-il une palmette, alternativement droite et renversée, montée sur une spirale et peinte en vert et en bleu? On a contesté la place de ce fragment, la disposition des ornements et leur ton : il faut donc laisser ce point indécis.

Le *bec de corbin*, moulure de la corniche rampante du fronton et du chapiteau d'ante, est toujours décoré de feuilles, alternativement rouges et vertes ou rouges et bleues, ou même, ce qui est encore plus archaïque, rouges et brunes. Ces feuilles sont séparées par des bordures blanches qui, aux beaux siècles de l'art, seront dorées : on ne sait si elles l'étaient dans les anciens temps.

Le *fronton* est peint en bleu, image du ciel, sur le-



quel se détachent mieux les figures. Nous venons de dire que la corniche rampante recevait une décoration analogue à la corniche droite. Seulement la *doucine*, moulure qui raccorde la corniche avec le fond du fronton, présente un feuillage d'une autre forme, pointu, avec des séparations et des fers de lance. Les lances sont bleues, les feuilles rouges et vertes.

Les *chéneaux* qui couronnent l'entablement offrent des ornements magnifiques, surtout en Sicile. Je les ai décrits en traitant des temples de Sélinonte, et n'y reviendrai pas, car la richesse et le caractère exquis des ornements m'inspirent des doutes sur leur époque. Il serait possible que le couronnement du temple eût été achevé ou refait au cinquième siècle, avec l'éclat et le goût du temps. Les chéneaux trouvés en Attique n'offrent que des feuilles d'olivier et des palmettes : il y a deux tons de terre cuite, un ton jaune sur un ton brun.

Enfin, les *tuiles*, les *acrotères*, les *antéfixes*, tout ce qui était d'ordinaire en terre cuite à l'époque archaïque était peint. Les tuiles se retrouvent, à Égine, rouges ou bien d'un jaune éclatant, ce qui fait supposer une sorte de dessin sur la toiture. En Sicile, on voit des tuiles qui sont peintes par-dessus et par-dessous; il est donc permis de croire que les toits étaient à double rampant et que, dans l'intérieur du temple, on voyait les chevrons comme dans les basiliques. Les antéfixes portent une palmette montée sur une spirale, ou bien des têtes de Gorgone tirant la langue, montrant les dents, monstres véritables, d'un caractère étrange,

qui donnent une haute idée de l'art céramique, dès le sixième siècle, et prouvent quels progrès avait fait l'invention de Dibutade. Ces têtes de Gorgone ont été trouvées dans l'Acropole : elles appartenaient aux vieux temples d'Athènes.

Je ne parle pas de l'intérieur des temples. On n'a jamais nié qu'il pût être peint. Du reste, le temple d'Égine seul a montré des traces de couleur. On a reconnu du bleu sur les colonnes, du rouge sur les murs, du vert et d'autres tons sur les corniches. Le dessous des portiques était nécessairement aussi décoré de méandres, d'oves; les soffites, les caissons à fond bleu avec des étoiles d'or étaient peints également; là n'est pas le problème. Le problème est l'extérieur du temple, l'aspect général du monument, son effet d'ensemble. Nous avons trouvé de la couleur partout, excepté sur le mur extérieur de la cella. Les colonnes revêtues d'un ton pâle se détachaient-elles sur un fond vigoureux? Blouet et Wagner ont dit que le mur du temple d'Égine était peint en rouge. Derrière les Propylées d'Athènes, j'ai retrouvé du stuc rouge sur un mur plus ancien, dont Mnésiclès n'a laissé subsister qu'un pilier.

Il nous reste trop peu de fragments de l'ordre ionique au sixième siècle, pour restituer les peintures qui le décoraient. Il est probable, comme il procédait de l'ordre dorique, que les ornements avaient beaucoup d'analogie; ils devaient être plus délicats et plus répétés sur les monuments ioniques. Il y a, dans l'Acropole d'Athènes, deux chapiteaux et un troisième dans le

temple de Thésée. J'ai déjà signalé ees précieux débris que Le Bas a publiés et sur lesquels M. Landron a restitué des tons qui sont conformes aux valeurs qu'aimait l'archaïsme. Le traeé est demeuré seul, et l'on reconnaît les feuilles, les oves, les grecques, disposés sur les moulures que leur forme est propre à faire valoir. On voit la palmette, encore gauche, à l'angle qui surmonte la volute. Sur les côtés du chapiteau, la grecque, les feuilles, les écailles qui s'appliquent sur le bandeau des coussinets sont également faciles à distinguer.

Je ne puis faire ici qu'une revue rapide des peintures appliquées aux temples du sixième siècle. Dans les ouvrages spéciaux on trouvera les petits détails, l'ornement des moulures délicates, que j'ai dû omettre. Nous en avons recueilli assez pour être bien convaincus qu'au siècle de Pisistrate les temples étaient complétement peints. Il n'est point de partie où l'on n'en ait retrouvé, et cela après tant d'années, tant de destructions, et l'action prolongée du climat.

Maintenant, quel est le caractère, quel est le style de la polychromie archaïque? Il sera naturellement en harmonie avec le caraetère et le style de l'arehitecture. Quand les proportions sont encore pesantes, les moulures simples, un peu carrées et même aplaties, les ornements ne seront point exempts d'une certaine pesanteur, d'une gravité qui fera place plus tard à une ingénieuse délicatesse. Le damier qu'on voit sur un fragment d'Athènes est d'un effet interrompu, peu architectural; il disparaîtra plus tard et descendra sur

le sol, où il deviendra un motif cher aux mosaïstes. La palmette du vieux Parthénon est pesante : ses contours sont accusés durement par une rainure où la couleur rouge est restée. Combien elle est éloignée de la palmette légère et élégante que préféreront les siècles suivants! A Égine, l'époque est plus avancée et les ornements offrent déjà plus de richesse et plus de grâce.

Les couleurs seront elles-mêmes subordonnées à la logique des époques. Les tons de l'archaïsme sont plus durs, plus austères. D'abord ils subirent l'influence de la terre cuite, fréquemment employée, et qui ne se prêtait qu'à un petit nombre de couleurs, le jaune, le rouge, le brun, le noir. En outre, on aimait les harmonies graves et tristes, le jaune et le brun, le brun et le rouge, le bleu et le vert, le jaune sur le noir, le rouge sur le noir. Les tons plus chantants étaient le rouge et le bleu ou le rouge allié au vert. Ces effets n'étaient ni sans grandeur ni sans beauté. La distance effaçait peut-être ce qu'ils avaient de dur : d'ailleurs, cette dureté même avait quelque chose d'architectural et faisait mieux ressortir la décoration.

Jusqu'ici nous avons mis de côté toute théorie, toute idée préconçue, tout esprit de système, pour ne considérer que les faits, n'écouter que leur témoignage logique et infaillible, ne formuler que leurs conclusions. Il me sera peut-être permis maintenant de présenter quelques hypothèses, que l'on pourra accueillir avec toute la défiance que méritent des hypothèses. Ces hypothèses seront de deux sortes : les unes essayeront,

à l'aide du raisonnement, de retrouver l'histoire de la polychromie; les autres, à l'aide de l'imagination, chercheront à se figurer ses effets.

Pour l'histoire de la polychromie, voici ce que je me représente. Les premiers temples furent en bois, cela paraît incontestable, et en admettant même que l'influence de l'Égypte et de l'Asie, qui peignaient tout, n'ait point été considérable, la condition même du bois appelait la couleur, ne fût-ce que pour se conserver. La cire bleue, dont parle Vitruve, pour les triglyphes, n'a rien qui m'étonne. Cet enduit remplissait les fissures, les trous, les nodosités du bois, en le protégeant. Cet enduit était coloré de tons crus, uniformes, primitifs autant qu'on le souhaitera : mais je vois là une nécessité avant d'y voir de l'art et une intention d'art.

Bientôt la pierre se substitue au bois. Mais en l'imitant, en conservant ses assemblages, ses principes de stabilité et d'ajustement, sa charpente, sa figure, il était naturel de conserver ses couleurs. Était-ce par tradition religieuse? je l'ignore. C'était surtout par une tradition tout aussi forte, l'habitude. Telle est la tyrannie de l'habitude, qu'elle ne cède au progrès que par de lentes et insensibles transitions. Après des siècles et encore des siècles, on arrivera à aimer les monuments sans couleur; mais brusquement, le jour où on est passé du bois à la pierre, cela n'était point possible. Si la pierre a un grain inégal, si elle est percée de trous, marquée de défauts qui se prêtent mal à la couleur, la pierre aura aussi son enduit, le stuc. Les plus

vieux temples, Corinthe comme Pæstum, Métaponte comme Égine, seront couverts de stuc.

Les découvertes ultérieures enseignent de plus beaux matériaux, plus unis, un calcaire dur et serré. Ce seront les morceaux de choix, pour les parties exposées, pour le couronnement des temples, cimaises et chéneaux : les vieux temples de Sélinonte nous l'attestent. Là, on osera appliquer la couleur à nu. Dans certains pays le calcaire est d'un très-beau grain, telle est la pierre du Pirée, à Athènes : là encore, la couleur sera appliquée directement, sans l'intermédiaire d'un enduit.

Enfin, les découvertes avancent, et voici le marbre, la *pierre blanche*, car la langue grecque, déjà formée, n'a pas de nom pour le marbre. Va-t-on appliquer la couleur à nu et en égale abondance? Va-t-on laisser briller dans son éclat cette matière magnifique que les Alcméonides offraient aux Amphictyons de Delphes, dont les habitants de Siphnos étaient si fiers, dont les Pisistratides se servaient pour leurs monuments? Ici s'arrêtent les suppositions. D'un côté, la blancheur du marbre tranche durement avec l'ensemble de la décoration et contrarie toutes les habitudes de l'art du sixième siècle; de l'autre, on a peine à croire que des matériaux achetés au loin pour construire des façades entières fussent déguisés sous un badigeon, et tellement semblables, dès lors, à la pierre et au stuc, que les constructeurs seuls en pouvaient admirer la richesse, devenue invisible. Le moyen terme, propre à tout concilier, serait de supposer une prépa-

ration encaustique, pâle et transparente, qui amortirait la dureté éclatante du marbre, sans cacher la beauté de son grain et son poli. Mais, entre une logique absolue et trop de complaisance pour nos préjugés modernes, la voie est incertaine : il vaut mieux s'abstenir.

Quant aux temples en pierre, qui sont en beaucoup plus grand nombre, nous savons, de preuve certaine, qu'ils étaient entièrement peints au siècle de Pisistrate. Aux tons primitifs on avait ajouté peu à peu des ornements, des détails plus délicats, des bandes courantes sur les moulures, et ce fut un progrès naturel pour l'art d'aller multipliant cette décoration, de chercher la variété, l'éclat, et, ce qui est supérieur à l'éclat, la clarté; car l'ornementation peinte, sur les temples grecs, loin de nuire aux effets de l'architecture ou d'altérer ses formes, les fait valoir et les met en lumière. J'excepterais peut-être les chapiteaux ioniques dont je parlais tout à l'heure, où les formes semblent cherchées pour les ornements, et non les ornements pour les formes. C'est, en effet, le trait caractéristique de l'ordre ionique d'effacer les principes, l'interprétation extérieure, la transparence de l'ordre dorique, pour substituer sur toutes les surfaces l'ornement, la délicatesse, la fantaisie. Mais qu'on se figure un temple d'ordre dorique en pierre et enveloppé de stuc. Laissera-t-on ces tons blancs, monotones, insipides? Le stuc est un étui qui cache l'appareil des pierres, ce bel appareil de joints qui sont la sécurité de nos yeux et qui nous assurent que l'édifice est solide et logique-

ment bâti. De même un vêtement épais détruit, en les cachant, les formes du corps et ne laisse plus à la sculpture qu'une enveloppe. Que fait la sculpture? Elle met cette enveloppe en harmonie avec le corps : ici elle l'applique, là elle lui donne des plis profonds ; elle soumet la draperie à un jeu d'ombres et de lumière, à un mouvement qui modèle parfois le corps, qui toujours l'accuse, de sorte qu'à travers les voiles nous sentons la beauté des formes. L'architecture, dans un tout autre ordre d'idées, demande à la couleur de donner au stuc, qui est l'enveloppe de son temple, une forme, un sens, la vie, en se mettant en rapport intime avec la pierre, c'est-à-dire avec le corps du temple. La couleur marquera les triglyphes et toutes les parties de la charpente; elle marquera les joints et toutes les parties essentielles de la construction; sur les parties où le stuc n'a rien à traduire, il recevra son ornement propre, créé par la fantaisie, qui lui donnera l'élégance et la légèreté, de même qu'un vêtement à plis nombreux et étoffés a ses bordures et ses broderies.

Nous sommes accoutumés, dans nos climats froids et pluvieux, à ne plus voir que des monuments ternes ou noirâtres. Les couleurs et les enduits disparaissent promptement sous les brouillards gras et rongeurs : la couleur, cet enchantement du regard, n'est point faite pour les habitants du Nord. Nous grattons nos monuments, ils se noircissent le lendemain. Nous les grattons encore, et nous passons ainsi du blanc au noir, avec le gris pour intermédiaire, tons funéraires

par excellence, qui ont sur l'aspect d'une ville et sur l'humeur de ses citoyens plus d'influence qu'on ne le pense.

Faisons un effort d'imagination, sortons nos sens d'une routine qui est la seule source de nos préjugés, mettons-nous au point de vue des siècles passés, à l'aide de la science qui assouplit et façonne à neuf les idées. Voilà la Grèce, la Sicile, l'Asie, avec leur ciel bien digne d'éclairer la jeunesse de l'humanité. Voilà un soleil éclatant qui embrase tout, qui colore tout ce qu'il frappe et dore les rochers eux-mêmes : voilà une nature où tout est vie, éclat, ardeur. Autour des cités grecques, peuple de marins, s'étend la mer, avec sa vaste et changeante surface, puissamment colorée. Les levers et les couchers de soleil ont une magnificence inconnue à nos régions : les Grecs modernes appellent encore aujourd'hui le coucher du soleil *son règne*, sa gloire par excellence, βασιλεῦσις. Les montagnes elles-mêmes reflètent mille nuances qui varient avec les heures du jour. Au milieu de cette nature inondée de riantes splendeurs, voyons un peuple aux vêtements élégants, aux draperies charmantes : le blanc relevé de vives couleurs, la pourpre dans tout son feu, le lin teint et brodé par la main des jeunes vierges, des couronnes de fleurs sur toutes les têtes, dès qu'il s'agit d'un sacrifice ou d'un festin. L'on vit en plein air, avec une gaieté et un sang qui courent sur tous les visages ; on s'assemble, on cause, on délibère, on plaide, on juge en plein air : les hippodromes, les gymnases, les palestres, les écoles des philosophes,

tout est à ciel ouvert. Partout des portiques, des fontaines, des leschés, des lieux de repos d'où la foule oisive peut contempler sa ville chérie, ses guerriers qui reviennent d'une expédition avec leurs armes brillantes et leurs boucliers peints, ses galères qui sillonnent les flots de leur proue enduite de vermillon, et tendent aux vents leurs voiles plus jaunes que le safran. Partout la lumière, la beauté, la couleur, lumière de la beauté. Au milieu de cette société grecque, enivrée de son génie, de son ciel enchanteur, de ses arts qui grandissent, dans ces villes où tout resplendit et chante sous le regard de Dieu, irons-nous transporter des monuments blafards, aux teintes lugubres, dont les ornements même s'effacent sous l'enduit qu'y déposent la fumée et la pluie? Ou bien, si leurs façades restent blanches, elles brûlent le regard, quand le soleil y darde ses rayons.

Ayons plus de courage, secouons nos préjugés, déclarons que les anciens voyaient mieux que nous, plus hardis à la fois et plus sages, qu'ils étaient privilégiés, que leur climat était admirable, et jouissons, au moins par une heure de rêverie, des beautés qu'ils avaient créées et que nous avons perdues. Sur les hautes collines qui dominent les villes, sur les places publiques, sur les esplanades et les promontoires de la Grèce, qui s'avancent au milieu de la mer, voyons ces temples brillants de couleurs, toujours jeunes, parce qu'ils sont toujours rajeunis : on ne les gratte pas, on les repeint, et ce ne sont pas des badigeonneurs, ce sont des artistes qui les peignent. Les colonnes, d'un fond

jaune pâle, s'enlèvent et se détachent vigoureusement sur le mur rouge de la cella, avec leurs chapiteaux délicatement ornés. Les triglyphes puissants montrent leur tête bleue et de loin accusent la charpente. Sur les frontons, qui sont de la couleur du ciel, combattent Ajax, Hector et les héros d'Homère. Les moulures fines des portiques et des entablements sont distinguées des fonds unis par des ornements qui les signalent aux yeux et les font valoir. Les tuiles peintes brillent sous les rayons obliques du soleil; les antéfixes à tête de Méduse, les acrotères, les griffons à la patte étendue, couronnent l'édifice, et la couleur prête à ces monstres l'illusion et la vie. Leur silhouette, en se découpant sur l'horizon, donne à tout le monument plus de légèreté et plus de mouvement. Joignons les bandelettes, les guirlandes de fleurs, les boucliers d'or cloués sur l'architrave, les inscriptions en lettres d'or, les grilles de bronze, les trophées, les statues, les autels, les vases, les offrandes innombrables. Contemplons avec une attention passionnée et nourrie par l'étude, contemplons au dedans de nous-mêmes cette apparition rayonnante du temple antique, et osons dire, comme on l'a fait quelquefois, que c'était là une œuvre des barbares!

Les barbares! j'ai bien peur que ce ne soient pas les anciens. Nous sommes des gens pleins de goût, nous en sommes persuadés, et cela est vrai; mais le goût est une bien petite chose auprès du grand sentiment de l'art. Et de quel droit, nous, modernes, dont les sens dégénérés ne peuvent plus sup-

porter que des nuances affadies et maladives, le violet, le rose pâle, le gris perle, le bleu tendre, nous qui avons inventé, ou plutôt appris dans les boudoirs, des harmonies de couleurs aussi fausses que banales, qui ont une déplorable influence sur notre école de peinture, de quel droit dirons-nous aux Grecs, à nos maîtres que nous n'avons jamais pu égaler dans les arts : « Vous étiez des barbares? » Nous ressemblerions fort à ces descendants de vieilles familles qui ricanent devant les énormes lances de leurs aïeux et ne pourraient même les soulever. Ces lances ont gagné des batailles : de même ces couleurs dont les Grecs peignaient leurs temples ont été un objet d'admiration, une cause de jouissances pour un peuple entier, qui a été autrement puissant que nous dans les arts, et qui a compris avec bien plus de grandeur la divine beauté.

Inclinons donc la tête, au lieu de railler nos maîtres, nous qui sommes déshérités des richesses qu'ils possédaient et que nous ne pouvons même plus nous figurer. Ils voulaient que toutes les branches de l'art, peinture, sculpture, architecture contribuassent à former les temples des dieux. Dédaigner la polychromie, c'est paraître ne l'avoir ni étudiée ni comprise. Avons-nous été moins étonnés d'entendre parler de statues en or et en ivoire, de statues peintes, de bronzes de Corinthe aux teintes si diverses? Ne songeons-nous pas aux mosaïques immenses des églises byzantines, aux peintures des édifices gothiques, aux porches, vitraux, tombeaux, statues que l'art du moyen âge coloriait,

depuis Westminster jusqu'à Naples et jusqu'en Sicile? Pompéi et Herculanum, qu'était-ce autre chose qu'une page immense de peinture? Toutes ces découvertes n'ont-elles pas embarrassé successivement les modernes? A mesure qu'ils avançaient dans la science, ils comprenaient, goûtaient, louaient ce qui d'abord les avait choqués. L'éducation est bien puissante en matière d'art. Il faut attendre que notre siècle fasse son éducation pour la polychromie. On l'a appliquée déjà à Athènes, à Munich, à Paris même. Le climat a ses exigences, mais l'art peut les vaincre ou les satisfaire : c'est une question de matières et de procédés. Si un jour nous reprenons le goût des édifices peints, nous ne mériterons point le nom de barbares; nous aurons reconquis, au contraire, un héritage auquel nous avions renoncé, une beauté que nous avions perdue.

CHAPITRE XI

L'ÉCLAIRAGE DES TEMPLES.

Comment les temples anciens étaient-ils éclairés? Si l'antiquité s'était appliquée à nous léguer une énigme aussi obscure que possible, si les écrivains s'étaient promis de ne laisser échapper sur ce point que des indications vagues et contradictoires; si les temples avaient été dégradés à plaisir, de manière à ne nous transmettre aucun renseignement, tout en se conservant à travers les âges, je ne crois pas que l'antiquité eût réussi mieux que le hasard, le hasard qui préside à l'oubli et aux ruines.

Le champ a donc été ouvert aux hypothèses : elles furent diverses, contradictoires. Après avoir voulu que les temples fussent sans ouverture et sans lumière, on voulut qu'ils fussent tous inondés de lumière et sans toiture; plus tard, on se demanda, la modération aidant, s'ils ne pouvaient être à la fois couverts et éclairés.

Lorsque les savants modernes se prirent à étudier

les temples anciens, ils remarquèrent qu'ils n'avaient point de fenêtres. Les quatre murs qui forment les quatre côtés de la cella n'étaient percés d'aucune ouverture : il n'y avait que les portes, les portes du pronaos et du posticum. Le temple de Thésée, le Parthénon, le temple d'Agrigente, le temple de Nîmes, offraient des murs de cella conservés jusqu'au sommet, avec leurs corniches, mais sans fenêtres. Telle est la disposition du temple périptère, avec ses colonnes, que les fenêtres auraient dû tomber dans les entre-colonnements. Et alors, comment se seraient-elles conciliées avec les divisions intérieures du temple et leurs murs de séparation? D'ailleurs, sous un portique, le jour est pauvre, la projection des portiques et de leurs ombres l'atténue encore; nous en pouvons juger par nos rues décorées d'arcades.

Primitivement, quand le temple était en bois, les métopes pouvaient servir de fenêtres : un texte d'Euripide le laisse supposer. Pylade engage Oreste à enlever la statue de Diane Taurique, à attendre la nuit et à se glisser entre les triglyphes :

> Ὅρα δέ γ' εἴσω τριγλύφων ὅποι κενὸν
> Δέμας καθεῖναι.

Plus loin, on retrouve la même idée :

> Πέφευγα
> Κεδρωτά παστάδων ὑπὲρ τέρεμνα Δωρίκας τε τριγλύφους.

Agavé, dans les *Bacchantes* (v. 1216), appelle son fils Penthée pour monter à l'échelle et clouer entre les tri-

glyphes une tête qu'elle croit être celle d'un lion, et qui est la tête de son fils. Mais cette sorte d'éclairage n'était possible, et encore à peine possible, que dans les temples en bois, formés de minces cloisons, sans portique, sans colonnes sur les côtés. Du moment qu'il y a un portique, les jours des métopes n'éclairent que le portique, et non le temple, qui a son mur et son propre couronnement.

Au contraire, quand la pierre fut employée, quand les exigences de l'architecture eurent donné à l'entablement une assez grande épaisseur, le jour n'était plus suffisant, même sur les temples sans portiques. Les métopes sont de petits carrés, l'épaisseur des parois est considérable, les saillies et les ombres portées des énormes corniches doriques ne le sont pas moins; l'éclairage est donc impossible latéralement. Il n'y a de fenêtres que dans un petit nombre de cas exceptionnels, à l'Érechthéion, par exemple, sur un couloir obscur, au temple de la Concorde, à Agrigente, sur les cages des escaliers.

On remarqua cet usage, et l'on en conclut, dès le dix-septième siècle, que les temples n'étaient point éclairés. Toutes les charpentes, toutes les parties hautes des monuments encore debout avaient disparu : on ne se demanda point s'il y avait eu une grande ouverture dans le toit, une lanterne. Il fut décidé que les temples anciens étaient plongés dans d'épaisses ténèbres. Spon et Wheler, Perrault l'architecte, Stuart, l'abbé Barthélemy, Winckelmann lui-même, Chandler, tous proclamèrent que les temples étaient hermétiquement fermés

et servaient uniquement d'abri à la statue du dieu.

Mais cette statue, comment la voyait-on au moment des sacrifices? Comment la foule rassemblée en avant du temple, autour de l'autel, pouvait-elle adorer Jupiter ou Minerve, distinguer, dans le fond d'une ténébreuse cella, l'œuvre de Phidias ou de Praxitèle? On supposa que le jour qui entrait par la porte suffisait, comme si les grottes ne nous apprenaient pas que la lumière horizontale pénètre à bien peu de profondeur. D'autres voulurent que des lampes éclairassent la statue, comme si, avec l'éclatante lumière du soleil, des lampes dans le fond d'un sanctuaire étaient autre chose que de petits points brillants, propres à éblouir plutôt qu'à éclairer. D'ailleurs, rien ne prouve l'emploi de ces lampes. Dans l'Érechthéion brûlait une lampe perpétuelle, parce que l'huile, fruit de l'olivier, était consacrée à Minerve. En outre, pourquoi les objets précieux entassés dans les temples? Pourquoi les peintures sur les murs, œuvre des grands maîtres? Pourquoi la couleur? Ne les visitera-t-on que la torche à la main? C'est au nom de notre ignorance que nous fermons les temples : nous ne savons pas comment ils étaient éclairés, nous en concluons qu'ils ne l'étaient pas.

On trouvera des temples complétement obscurs cités par les auteurs anciens; mais ce sont des sanctuaires souterrains ou cryptes, comme le tombeau de Palémon à l'isthme de Corinthe, transformé en chapelle funéraire. Vitruve, critiquant les temples *pycnostyles* et *systyles*, où les colonnes sont très-resser-

rées et les entre-colonnements trop petits, ajoute que le défaut de ces sortes de portiques est de rétrécir à l'œil la largeur des portes, et d'obscurcir les sculptures : *Valvarum adspectus obstruitur columnarum crebritate, ipsaque signa obscurantur.* Ce passage de Vitruve pourrait être interprété dans un sens favorable au système qui éclaire les temples par la porte, si Vitruve ne parlait que des monuments de son temps ; car les proportions d'entre-colonnements qu'il donne pour modèle sont romaines, et mesurent trois fois le diamètre de la colonne. Quant au mot *signa*, qui dit qu'il ne s'applique pas aux frises sculptées sur le mur de la cella ? Si même il s'agit de la statue du Dieu, en rétrécissant les portes par la projection des colonnes trop serrées, on nuit à son effet ; on ne la laisse plus voir que de face, et les angles de vision deviennent moins nombreux. Chez les Grecs, quand on voulait couvrir entièrement un temple et l'éclairer, on ne mettait ni mur, ni porte sur la façade ; le temple de la Victoire sans ailes en est la preuve.

Le meilleur argument qu'emploient les partisans de ce système, c'est le thème général de toutes les négations. « Nous n'avons trouvé aucune trace d'éclairage, « donc le temple n'était pas éclairé. Ceux qui pré« tendent qu'il l'était, qu'ils le prouvent. C'est l'affir« mation qui a besoin d'être démontrée. »

On chercha donc des faits à l'appui du système contraire, et l'on produisit au jour un passage de Vitruve [1] :

[1] Liv. III, ch. I.

« Le temple hypèthre a dix colonnes au pronaos et au « posticum. Semblable aux grands temples dont la « colonnade extérieure est double, il a, dans l'inté« rieur de la cella, deux rangs de colonnes super« posées, éloignées des murs, laissant de l'espace « pour la circulation, comme les portiques du péristyle. « L'espace compris entre les deux portiques de l'inté« rieur est à ciel ouvert et sans toiture, *medium autem* « *sub divo est, sine tecto ;* il y a des portes de chaque « côté, et dans le pronaos, et dans le posticum. Nous « n'avons point à Rome de temple hypèthre, mais il y « en a à Athènes, avec huit colonnes sur les façades, « par exemple, le temple de Jupiter Olympien (ou « bien avec la conjonction *et*, et le temple de Jupiter « Olympien.) »

Le temple de Jupiter avait plus de huit colonnes sur les façades. L'indication de Vitruve serait donc fautive; d'un autre côté, la conjonction *et* donne à la phrase latine une singulière tournure. Un passage aussi important s'est trouvé malheureusement incorrect, et les variantes se contredisent. La discussion a donc été aussi vive que confuse. Que signifient ces dix colonnes au posticum et au pronaos? Pourquoi les seuls exemples cités par Vitruve sont-ils une exception aux règles qu'il pose? Ces portes de chaque côté, sont-ce les portes ordinaires en avant de la cella, ou bien des portes latérales, comme celles qui existent au temple de Jupiter Olympien, à Sélinonte, uniquement destinées à la foule? D'ailleurs, pourquoi la foule circulait-elle dans les temples hypèthres plutôt que

dans les temples ordinaires? Quels sont ces temples à huit colonnes dont parle Vitruve? Le Parthénon? mais il a un opisthodome qui assurément ne servait point de passage à la foule, puisqu'il contenait le trésor public. Le temple de Jupiter Olympien? mais il a plus de huit colonnes sur les façades. Le temple d'Olympie? mais il n'en a que six. Faut-il ajouter ou retrancher la conjonction *et?* — Les incertitudes sont nombreuses et sans issue : il faut donc attendre une leçon meilleure du texte de Vitruve. Toutefois, en laissant de côté les discussions de détail, l'existence de l'hypèthre est attestée clairement par le témoignage de l'architecte d'Auguste. Les anciens avaient des temples hypèthres, rares peut-être, dont les dispositions et les règles étaient formulées par les architectes grecs : Vitruve, qui parle d'après eux, donne un résumé de leur formule.

L'existence de l'hypèthre, Quatremère de Quincy le fait très-bien observer, était un coup funeste porté au système de l'obscurité. Comment admettre chez le même peuple deux coutumes aussi opposées? Comment concevoir, à côté de temples hermétiquement couverts et plongés dans les ténèbres, des édifices inondés de lumière, de poussière et de pluie?

D'abord, qu'est-ce que l'hypèthre? Quel sens exact doit-on attacher à ce mot? ὑπὸ αἴθερος signifie sous l'éther, sous la voûte du ciel. On dit d'une cour qu'elle est à ciel ouvert, ὕπαιθρος. L'atrium des maisons de Pompéi est un hypèthre. Le temple hypèthre est donc complétement découvert, *sub dio*, *sine tecto*. Pour le

réduire à son expression la plus simple, c'est un mur rectangulaire flanqué d'un portique de chaque côté : le portique extérieur est le péristyle, le portique intérieur forme une cour, et tout l'espace entouré par ce portique est l'*hypèthre*.

Il semble que cette disposition rappelle les temples primitifs, qui n'étaient qu'une enceinte consacrée, entourée de palissades ou de murs; au milieu était la statue du dieu. Plus tard, on ajouta à cette clôture des portiques pour abriter la foule. Les Grecs avaient conservé quelques-unes de ces anciennes enceintes.

Mais l'hypèthre, à son tour, devait soulever de nombreuses objections. Quoi! les magnifiques statues de Phidias, les colosses d'or et d'ivoire, le marbre, le bois sculpté, tout cela sera exposé aux rayons dévorants du soleil, à l'action lente, mais infaillible, du froid et des pluies! Car il fait froid en Grèce, il y pleut, le vent du sud y arrive imprégné de sels rongeurs. Quoi! les offrandes, les objets précieux, les tableaux d'Apelle et de Zeuxis, les fresques de Polygnote et de Parrhasius, tout cela restera exposé à l'intempérie des saisons! Ces arguments, et bien d'autres, ont été présentés avec force par M. Ross dans ses *Hellenica*. Le titre de son mémoire ressemble à un cri de guerre : *Plus de temples hypèthres!*

Malgré l'anathème de M. Ross, les temples hypèthres firent des progrès dans l'opinion. Je vois même la plupart des architectes qui étudient les monuments grecs les supposer hypèthres dans leurs restaurations, qu'il s'agisse du Parthénon ou du temple de Thésée, du

temple d'Égine ou des monuments d'Athènes et de la Sicile. Partout, même dans les plus petits temples, on veut une cella complétement découverte. D'un excès on passe à l'autre; on a horreur des ténèbres, on souhaite partout le soleil et la clarté. Est-ce à dire que les monuments aient fourni des preuves que l'on n'avait point trouvées dans les auteurs? Non, car les ruines n'ont donné encore aucun indice précis, sûr, incontestable. On a bien remarqué au Parthénon que le sol sur lequel posaient les colonnes des portiques intérieurs était un peu plus élevé que le sol de la cella; mais sur les dalles de marbre on ne voit aucune trace de la chute des pluies, aucun conduit pour leurs eaux. On signale bien à Égine un certain nombre de couches de peinture sur le stuc qui recouvrait le sol de la cella; mais ces réparations peuvent avoir été amenées par le pas des hommes, beaucoup plus que par l'action du climat. On dira encore qu'à Pæstum le dallage est effondré sur les côtés et intact au milieu du temple. Mais Pæstum a été abandonné; les modernes l'ont détruit pour construire une ville nouvelle. N'a-t-on pu enlever les charpentes et les parties hautes avant qu'elles ne tombassent? On a cité quelques fragments de corniche, quelques moulures qui semblaient s'accommoder à l'hypèthre : ainsi, M. Lebouteux a signalé au temple d'Apollon Épicourios un morceau de corniche intérieure avec un larmier. Cependant, d'un débris heureusement interprété on ne peut tirer une conclusion générale, et qui s'applique à tous les temples grecs. Car, d'un autre côté, tandis que M. Thomas



suppose que le temple de Pæstum était hypèthre, M. Labrouste donne un fragment qui prouverait que le temple était couvert.

Pour le Jupiter Olympien d'Athènes et de Sélinonte, l'hypèthre se démontre par une raison bien simple, c'est qu'il était impossible de couvrir ces vastes monuments, et de trouver des matériaux d'une portée aussi énorme. Les anciens eux-mêmes nous signalent de tels édifices. Le temple d'Apollon Didyméen à Milet, dit Strabon [1], est resté sans couverture, à cause de sa grandeur. Parfois, un motif religieux exigeait que le sanctuaire restât découvert. Jupiter, Dieu de la poussière, Κόνιος, avait un temple sans toit, de même que Jupiter Fulgur à Rome, le Ciel, le Soleil, si l'on en croit Varron : la cause en est facile à deviner.

Par conséquent, l'existence de l'hypèthre doit être admise dans deux cas : lorsque l'édifice est trop vaste pour être couvert, lorsque les dieux sont de telle nature qu'ils doivent descendre, au gré de l'imagination des croyants, dans l'intérieur de leurs temples, que ce soient la poussière, la lumière ou la foudre divinisées. Mais la connaissance de ces deux catégories de temples hypèthres, assez rares en comparaison des innombrables temples que nous indiquent les auteurs, nous autorise-t-elle à voir des hypèthres partout? Non, assurément, et je vais plus loin. Je crois que la double colonnade que l'on trouve dans l'intérieur des temples, tels que le Parthénon, les temples de Pæstum et d'É-

[1] Liv. XIV, p. 634.

gine, se prête beaucoup mieux à une toiture qu'à l'hypèthre, en diminuant la largeur de la cella et la portée des poutres, qu'elles soient en pierre ou qu'elles soient en bois; ils rendent la couverture à plates-bandes plus facile. Car Vitruve dit que les hypèthres ont deux ordres de colonnes superposées; mais il ne dit pas que les temples qui ont deux ordres superposés fussent nécessairement hypèthres.

Si le système de l'hypèthre semble plus vraisemblable que le système des temples complétement fermés, il faut reconnaître cependant qu'on l'a appliqué d'une manière aussi absolue et tout aussi exclusive. N'était-il point possible de s'arrêter entre les deux extrêmes, de concilier les difficultés, ou, à proprement parler, de résoudre le problème? car ce n'est point le résoudre, c'est l'éluder, que de couvrir le temple sans l'éclairer ou de l'éclairer sans le couvrir. Ne pouvait-il y avoir dans la toiture une interruption, une vaste ouverture qui laissât tomber cette belle lumière perpendiculaire que nous aimons dans nos grands édifices et nos musées? Ici se présente une troisième hypothèse, qui aborde directement le problème en essayant à la fois d'éclairer le temple et de le couvrir. Cette hypothèse est à la fois la plus satisfaisante, parce qu'elle plaît au bon sens et à l'admiration respectueuse que nous professons pour les anciens, et la plus embarrassante, parce que les monuments ne donnent aucune preuve et que nos architectes ne trouvent point de solution qui paraisse digne du génie grec.

Ce système de conciliation a été exposé en détail par un esprit éminent, qui est toujours conduit par une haute raison et par l'intelligence de l'art. M. Quatremère de Quincy, dans le troisième volume des *Mémoires de l'Institut* (classe d'histoire et de littérature), a réuni presque tous les arguments qui militent en faveur de l'éclairage des temples couverts. Seulement, M. Quatremère lui-même a éludé la difficulté en donnant au temple grec une voûte pour couverture, erreur considérable, qui tient à une époque où l'architecture romaine était beaucoup mieux connue que l'architecture grecque.

Avant tout, il est intéressant de savoir si les textes anciens nous permettent de supposer l'existence d'une ouverture dans le toit d'un temple grec. Je remarque déjà que la langue grecque avait un mot pour désigner cette ouverture, c'est l'ὀπαῖον, l'ὀπή, mots voisins d'ὄπτομαι, ὄμμα : l'ouverture était l'œil du monument, c'était par là qu'il voyait le jour. Les Latins traduisent par *lumen*, *transenna*, *photagogos*, mot grec lui-même, qui signifie conducteur de la lumière. Le temple d'Éleusis, commencé sous Périclès, devait recevoir la foule des initiés. Son immense cella était éclairée par une ouverture au sommet du temple; car Plutarque raconte que l'architecte Xénoclès, qui termina le temple, le *couronna de son* ὀπαῖον, construisit l'*ouverture du couronnement*, ὀπαῖον τοῦ ἀνακτόρου ἐκορύφωσε. Par un rapprochement significatif, Lucien, dans son *Pseudomantis*, parle d'un imposteur qui imitait les mystères d'Éleusis. La foule assistait

aux amours de Diane et d'Endymion : une femme nommée Rutilia faisait Diane. On voyait Diane descendre du ciel par une ouverture ménagée dans le plafond.

De même, Justin nous fait savoir qu'à l'approche des Gaulois, au moment où Delphes était menacé, les Grecs crurent voir Apollon descendre du ciel et sauter dans son temple par l'ouverture du toit : *Advenisse deum clamant, eumque se vidisse desilientem in templum per culminis aperta fastigia.* Le mot *culminis* empêche de songer à l'hypèthre.

Quand la statue colossale de Jupiter fut placée dans le temple d'Olympie, Phidias pria ce dieu de lui manifester si son ouvrage lui était agréable [1]. La foudre tomba aussitôt et frappa le pavé même du temple. A la place qu'elle avait touchée, on plaça un vase d'airain, analogue au *puteal* des Romains. Cela prouve que le temple était hypèthre? dira-t-on. Non pas, car Strabon raconte que la statue de Jupiter était si grande, quoique assise, que si elle se fût levée, sa tête eût heurté le plafond. Donc, il y avait un plafond et une ouverture.

Sans quitter Olympie, du temple de Jupiter passons au temple de Junon. Les Lacédémoniens attaquèrent un jour l'enceinte sacrée d'Olympie, et les guerriers éléens qui la défendaient montèrent sur les toits pour accabler les Lacédémoniens de leurs traits. Un des guerriers, blessé grièvement, se glissa entre le toit et

[1] Pausanias, V, 11.

le plafond du temple de Junon, et là, il expira. Son corps ne fut retrouvé que longtemps après. La phrase de Pausanias est explicite[1] : il se glissa entre le toit qui supporte les tuiles et le toit qui reçoit l'ornement, la décoration, c'est-à-dire le plafond. Mais il fallait qu'il y eût quelque part une interruption entre ces deux parties de la toiture, entre les poutres horizontales et les chevrons qui formaient son triangle. Cette interruption, n'était-ce pas l'ὀπαῖον?

L'art grec et l'art romain ne doivent point être confondus, la différence des époques et des mœurs s'y oppose. Toutefois, l'analogie peut nous prouver que ce que nous croyons impossible ne l'est pas. Lorsqu'on construisit le temple de Jupiter Capitolin, le dieu Terme refusa de céder sa place, et on dut l'enfermer dans le temple nouveau. Comme le dieu Terme ne pouvait être adoré qu'en plein air, on ménagea un trou dans le toit au-dessus de la statue[2]. Varron, d'ailleurs, rapporte que Jupiter, le dieu du Jour, était adoré en plein air : aussi son toit était-il percé, *inde ejus perforatum tectum, ut videatur divum, id est cœlum.* Ce sont des exceptions, dira-t-on. Ces exceptions prouvent qu'il était possible de ménager des ouvertures dans le temple grec, car le temple de Jupiter Capitolin était d'ordre dorique.

Les textes anciens nous autorisent donc à croire que les toits des temples pouvaient se prêter au passage

[1] Paus., V, 20.
[2] Servius, *ad Virg.*, IX, 448 ; Ovid., *Fast.*, II, 671.

de la lumière. Il est certain qu'on se demandera comment cette ouverture était fermée à la pluie et aux intempéries du ciel. Soit qu'on étendît des voiles magnifiques, soit qu'on employât le verre, la difficulté était moins grande que ne le croient les modernes. Winckelmann a vu trouver à Pompéi des vitres de 28 à 30 centimètres carrés[1]. Le musée de Berlin en possède de semblables, très-épaisses. Je ne parle ni des pierres spéculaires, feuilles de talc qu'on trouve entre les couches de plâtre, ni d'une pierre jaune et transparente qui ne fut découverte en Cappadoce qu'au temps de Néron. Blouet a trouvé devant le temple d'Olympie des fragments de pâte de verre transparente et d'une grande épaisseur[2]. Était-il difficile de disposer ces substances favorables à la lumière sur des châssis? Une inscription déposée dans le temple d'Égine ne parle-t-elle pas de quatre fragments appartenant à l'ὀπὴ d'un temple[3]? L'habileté des anciens dans le travail des charpentes est constatée par le Digeste[4], puisqu'on faisait pour les cours des charpentes mobiles qui se montaient l'hiver et se démontaient l'été. A Cyzique, selon Pline, le lieu où se réunissait le sénat était couvert de la même manière. La charpente était assemblée sans boulons ni ferrements ; les poutres se démontaient et s'ajustaient à volonté[5].

[1] Tome III, p. 207, éd. Carlo Féa.
[2] *Expéd. scientif. de Morée*, t. I, p. 70.
[3] Raoul-Rochette, *Journal des Savants*, 1846, p. 775.
[4] XVI, 242, § 2.
[5] Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 28.

En admettant que les anciens ne sussent point fermer l'ouverture du toit, elle peut rester sans voile et sans fenêtre. La statue n'en sera pas moins protégée, et une très-petite partie du temple demeurera exposée à la pluie ; l'avantage sur l'hypèthre est, en cela, considérable. Cependant il y a une objection plus grave, c'est qu'aucun des architectes de notre temps qui ont étudié avec le plus de religion les ruines antiques, n'a trouvé de combinaison satisfaisante pour ouvrir la charpente et la toiture d'un temple rectangulaire. Je ne veux pas dire qu'il soit difficile de se figurer un grand trou carré dans le plafond, interrompant la suite de la construction, ou bien des jours de combles, mesquins, disséminés. Mais un arrangement clair, simple, répondant à tous les besoins de solidité et d'élégance que les Grecs faisaient passer avant toute chose, on n'en a point encore trouvé ; sans cela, tout le monde eût abandonné l'hypèthre comme on avait abandonné le temple fermé. M. Fergusson a imaginé un système d'éclairage ingénieux qui nécessite une foule de petites fenêtres sur la toiture et des complications que le génie grec comporte peu. D'ailleurs, les monuments figurés de la Grèce écartent son système, aussi bien que l'hypothèse qui veut une lanterne surhaussée protégeant l'ouverture du toit. Les bas-reliefs, les vases peints, les monnaies, représentent parfois des temples vus par leur long côté. L'arête de la toiture est toujours continue, et l'on ne peut rien découvrir qui ressemble à une lanterne ni à des fenêtres.

Comment donc se prononcer entre les trois systèmes que je viens d'exposer? J'avoue que j'incline vers le dernier, quoiqu'il soit le plus difficile à justifier par des preuves. Je répugne également à croire que les Grecs aient laissé leurs temples plongés dans les ténèbres et qu'ils les aient laissé dévorer par la poussière ou inonder par la pluie. Il y a eu de grands monuments hypèthres, cela paraît assuré. Il y a eu quelques petits sanctuaires fermés, obscurs, comme nos cryptes chrétiennes. Mais la généralité des temples, pleins de richesses, d'offrandes magnifiques, d'armes, de meubles, d'objets précieux, décorés de peintures des grands maîtres, contenant des statues en or et en ivoire, ne pouvaient être obscurs comme des caves ou lavés par la pluie comme des places publiques. Rien n'est plus contraire aux idées que nous nous faisons de la vie antique, où tout est lumière, et de l'art antique, qui protége ses chefs-d'œuvre avec un soin si jaloux et qui les adore. Les textes anciens n'ont rien de décisif, puisque toutes les opinions y trouvent des armes. Il faut donc attendre que les monuments parlent ou qu'un architecte archéologue trouve une heureuse solution du problème et nous démontre qu'un temple pouvait être fermé tout ensemble et éclairé.

CHAPITRE XII

LES VILLES DU SIXIÈME SIÈCLE.

Nous avons étudié successivement les temples et les ruines qui remontent aux anciennes époques. L'imagination est trop portée à les voir isolés au milieu des souvenirs classiques et à oublier que la vie, la foule, le bruit, les entouraient jadis. Il ne sera donc point inutile de terminer ces études en esquissant d'un trait rapide la physionomie d'une cité grecque.

Les villes les plus anciennement fondées en Grèce étaient situées sur des hauteurs, d'où elles dominaient une plaine. La crainte des pirates les avait jetées à quelque distance de la mer : telles sont Athènes, Corinthe, Argos, Sicyone, Égeste de Sicile. Plus tard, les colonies arrivées par mer, toutes commerçantes, puissantes par le nombre de leurs vaisseaux, ne vivant, ne respirant que par la navigation, se riaient des pirates. Elles s'établirent sur le rivage même, sur les rochers et les collines : Syracuse, Sélinonte, Messine, les villes d'Ionie en sont un exemple. Quand la civilisation triomphe, quand les mers sont purgées et le

droit des gens reconnu, les villes, dont la population s'est accrue, brisent l'enveloppe tutélaire qui les a longtemps contenues. On sort des vieilles citadelles, on bâtit sur le penchant des collines, puis plus bas, mais de manière à se réfugier dans les murs au premier danger, comme les oiseaux qui s'essayent hors du nid. Alors Athènes, Corinthe, puissances maritimes, relient leurs acropoles à la mer par des fortifications magnifiques et comptent avec orgueil jusqu'à six lieues de tour. La ville haute est abandonnée, des temples somptueux sont élevés aux dieux protecteurs du berceau national : tel est le changement produit dans les idées qu'il sera défendu un jour d'habiter des lieux qui primitivement étaient toute la ville.

Aussi, lorsqu'on a bien présentes à l'esprit ces transformations successives de la cité grecque, on considère un passage remarquable de la *Politique* d'Aristote (VII, 10), non pas comme une conclusion historique, mais comme une formule dogmatique. « Les villes situées sur la hauteur, dit-il, favorisent la « tyrannie, les villes situées en plaine la démocratie ; « des collines distinctes et plusieurs points faciles à « fortifier plairont à l'aristocratie. » En effet, Cylon, Pisistrate, Phalaris, s'emparèrent des acropoles pour s'assurer la tyrannie ; c'est pourquoi les archontes athéniens ne tenaient qu'un seul jour et tour à tour les clefs de l'acropole. Athènes, au temps de la liberté, était descendue des hauteurs et sa population était dispersée dans toute la plaine, où elle s'adonnait à l'agriculture. Sparte, enfin, était située sur de petites collines, chères

à son aristocratie; les Géomores avaient leurs somptueuses habitations sur les rochers de Syracuse. Mais cette harmonie entre la disposition des lieux et la forme des gouvernements est un pur accident. On trouverait autant de faits pour combattre l'observation d'Aristote que pour la justifier, d'autant plus que les mêmes villes ont passé de l'aristocratie à la tyrannie, puis à la démocratie, selon les phases diverses de l'histoire.

Dans le même ouvrage, Aristote donne aux fondateurs de cités des conseils qui nous ouvrent des aperçus précieux sur les villes grecques, non-seulement au siècle d'Alexandre, mais dans les temps plus reculés. Il veut d'abord que la ville soit établie sur une hauteur, tournée vers le levant, ou, si cela n'est point possible, vers le nord. Dans les pays chauds, le vent du nord réussit seul à dissiper les fièvres de l'automne et les miasmes accumulés pendant les mois d'été. Vitruve recommande de même [1] de chercher toujours le nord et la fraîcheur.

Le second précepte d'Aristote a trait à la sécurité. Que la situation préférée soit favorable à la guerre, la sortie facile, l'accès difficile. Dans la prévision des siéges, l'ancien système de construction est préférable au nouveau système, au système hippodamien. Ici nous nous arrêtons. Quel était donc l'ancien système? Quel était, surtout, le système hippodamien?

[1] VI', 1.

Hippodamus, fils d'Euryphon, était un architecte de Milet, un Ionien, par conséquent. Nous savons que les Ioniens ont introduit dans les arts et les mœurs de la Grèce, la politesse, l'élégance, le goût du luxe et des jouissances. Hippodamus, homme délicat, aux vêtements somptueux, avait tracé les plans de plusieurs villes, de Thurium notamment, du Pirée reconstruit après les guerres médiques, de Rhodes, la ville du Soleil. Ces plans étaient d'une régularité admirable, conçus dans le principe que nous appliquons aujourd'hui : les rues étaient larges et tirées au cordeau. Rhodes, en particulier, était ordonnée avec une si belle symétrie qu'on l'appelait non pas une ville, mais une maison [1]. Tout cela se passait au siècle de Périclès. Par conséquent, au siècle de Pisistrate, on s'en tenait au vieux système, et ce vieux système était l'opposé du nouveau, offrant des rues étroites, sans alignement, tortueuses, les maisons empiétant sur la voie publique; ici des saillies, là des enfoncements; plus loin des ruelles sans issue. Nos anciennes villes, en Europe, certains quartiers de l'Orient nous donnent une idée de ce désordre pittoresque auquel avait présidé le hasard, alors que la ville s'accroissait, sans plan, sans police, dans des temps de barbarie.

Les rues étaient extrêmement étroites, non seulement parce qu'en Orient on entretient ainsi plus de fraîcheur, en écartant les traits du soleil; mais Aristote nous apprend quels avantages signalés on tirait de

[1] Meursius, *Rhod.*, I, 10.

cette disposition en cas de siége et d'assaut. L'ennemi était déconcerté, s'il franchissait les murs de la ville; on pouvait défendre pied à pied le terrain, ménager partout des embuscades. Dans un dédale barricadé par mille obstacles, l'ennemi se perdait et se faisait écraser. C'est ce qui arriva à Pyrrhus lorsqu'il prit Argos, une ville antique s'il en fut. Aristote veut donc qu'un fondateur de ville emploie les deux systèmes : le nouveau, pour l'ornement de la ville et l'agrément des habitants; l'ancien, pour leur sécurité et dans la prévision des siéges. Une partie de la ville est spacieuse, bien coupée, magnifique; l'autre est sombre, tortueuse, propre à arrêter l'ennemi.

On se figure sans peine quel aspect original, curieux, plein d'imprévu et d'accidents offrait une ancienne ville de la Grèce, où les monuments les plus divers s'élevaient les uns auprès des autres, au milieu de vieilles maisons en bois, en brique, en terre séchée au soleil, ceux-ci vénérés pour leur antiquité, ceux-là admirés pour leur beauté nouvelle et nés d'hier. Le désordre est purifié par l'éclat des couleurs, par la lumière de l'Orient qui pénètre les réduits les plus secrets, et par le goût grec qui fait sentir sa délicatesse dès l'enfance de l'art. Le plan de certains quartiers de Stymphale en Arcadie, de Syracuse, d'Athènes elle-même, est demeuré écrit sur les rochers où ces quartiers étaient bâtis. Les Grecs aimaient à tailler le rocher, à y établir l'assiette de leurs demeures, à y creuser leurs citernes, leurs silos, leurs armoires. On retrouve donc aujourd'hui des indications nombreuses, des

rues avec les ornières creusées par les chars et les conduits des eaux; à droite et à gauche, à des distances et à des niveaux inégaux, des surfaces aplanies sur lesquelles s'élevaient les maisons, très-petites d'ailleurs. Ces emplacements se disposent en terrasses et montent peu à peu avec la colline. Des escaliers étroits sont restés, qui accusent les étages supérieurs ou les communications de maison à maison. Parfois des siéges taillés également dans le roc annoncent une petite place où les passants pouvaient s'asseoir; parfois le pas du voyageur s'arrête devant l'orifice d'une citerne. Lorsqu'on étudie ces plans, où la confusion et la clarté se mêlent, lorsqu'une imagination patiente les consulte et cherche à reconstruire les édifices qui ont disparu, on entrevoit la physionomie d'une ville antique, et ces fugitives apparences reposent sur une base solide, réelle : car le plan est écrit sur le rocher, il se touche du doigt. Eh bien! à Syracuse, à Stymphale, à Athènes, que retrouvons-nous? Le vieux système et la vieille ville. A Athènes, les rochers qui portent tant de traces précieuses sont voisins de l'Acropole, de l'Aréopage et du Pnyx; c'est l'ancienne Athènes par excellence.

Quant aux maisons elles-mêmes, elles sont petites, chétives, à un point qui nous paraîtrait à peine croyable, si nous n'étions accoutumés, nous modernes, à vivre entassés cinq et six fois les uns au-dessus des autres, dans des cubes de quelques mètres que nous appelons des appartements. Dans ces appartements, cependant, nous vivons, nous respirons, enfermés pen-

dant de longs hivers, tandis que les anciens ne demandaient à leurs demeures qu'un abri pour la nuit et le repas du soir. La vie se passait en plein air, dans l'agora, sous les portiques; on mangeait au tribunal ou au théâtre, et, pendant tant d'admirables nuits d'été, le peuple dormait au seuil de sa porte ou sur sa terrasse, ainsi que le font les Grecs d'aujourd'hui. Plus tard, les Ioniens, gagnés à leur tour par la mollesse asiatique, entraînés par leur rapide prospérité, inventèrent des maisons spacieuses, élégantes, richement décorées. Aussi disait-on : « bâtir une maison à la mode ionienne. » Les Alexandrins ajoutèrent encore de nombreux raffinements, et il est probable que la maison grecque, telle que la décrit Vitruve, est celle des Alexandrins, encore plutôt que celle des Ioniens.

Mais au sixième siècle, la vie privée est encore pauvre et la demeure privée restreinte. Ainsi qu'il arrive dans les places fortifiées, le terrain est compté à chacun; si la population augmente, les maisons doublent de hauteur. Le rez-de-chaussée est habité par l'homme, le premier étage par la femme : c'est le gynécée. Le discours contre Ératosthène fait clairement comprendre cette disposition, qui existe encore au temps de Démosthène. Du reste, dans la vie des Grecs, tant qu'ils furent grands et libres, la vie privée eut peu d'importance. La richesse, l'art, le luxe ne s'appliquaient qu'aux édifices publics. Dicéarque rapporte quel effet produisait Athènes sur le voyageur, lorsqu'il l'apercevait pour la première fois. Les monu-

ments publics dominaient seuls, éclatants, incomparables. Le reste de la ville avait un aspect singulièrement humble : le bois et la boue séchée au soleil formaient la plupart des maisons. Qu'était-ce dans les villes doriennes, où les mœurs étaient plus rudes? Qu'était-ce à Sparte, surtout, où Lycurgue voulait que la hache et la scie fussent seules employées pour construire les charpentes, les planchers, les toitures?

Dans nos villes modernes, les maisons ont une hauteur si considérable que la plupart des édifices sont noyés dans un océan de constructions et de toits. Dans les villes anciennes, les maisons étaient basses; les temples, les palais publics, les théâtres dominaient et se voyaient de loin, surtout quand les villes étaient situées sur des collines. Les Grecs admiraient surtout celles qui se disposaient en amphithéâtre, Delphes par exemple, Rhodes, Halicarnasse. La ville de Gênes peut nous donner aujourd'hui une idée de cet effet grandiose et naturel. En outre, comme les temples étaient en général situés sur des hauteurs, ils n'en étaient que plus apparents. Les premiers autels avaient été dressés sur les collines; les hommes se croyaient ainsi plus près de la Divinité. Par tradition, les temples étaient placés de même et l'on ne pouvait déroger à cette coutume sans y être autorisé par un oracle d'Apollon[1].

Ne faut-il pas admirer souvent chez les Grecs, com-

[1] Arist., *Polit.*, VII, 12.

bien les habitudes de la vie, les superstitions même sont favorables à l'art? L'architecture grecque a pour principe la plate-bande; elle procède par supports verticaux et par traverses à portées franches. Ce principe se prête merveilleusement aux conditions de solidité et aux lois les plus exquises de la raison, mais il ne permet point de pousser les constructions à une hauteur considérable. Dans les plaines immenses de l'Asie, au milieu des déserts de l'Égypte, dans les vallées bien arrosées où nous asseyons nos villes, il faut des tours de Bélus, des pyramides, des cathédrales. En Grèce, les temples sont placés sur la pente des montagnes, au sommet des promontoires et des collines. La nature entre dans les calculs de l'architecte, elle lui fournit un magnifique piédestal, qui met la base même du monument bien au-dessus de la tête de l'homme. Dès le premier coup d'œil, le temple nous force à lever la tête, à regarder de bas en haut, action que les Latins traduisaient par le mot *suspicere*, qui impliquait l'idée d'admiration.

En outre, qui n'a pas été frappé de l'harmonie qui existe entre la nature de la Grèce et l'architecture des Grecs, entre les lignes des horizons et les lignes des monuments? En Grèce, les horizons sont fins, déliés, d'un mouvement léger et, pour ainsi dire, rasant, parce que leur étendue est immense. La mer est presque toujours voisine, la mer, sur laquelle tout se détache et dont la vaste surface fait couler le regard sur un plan horizontal. Le principe des plates-bandes se prête donc à l'aspect général de la nature en Grèce :

en retour, le temple emprunte à la nature un piédestal et une grandeur que lui donnaient déjà ses proportions, mais que sa position rend plus sensibles.

Au-dessous des temples, Aristote veut qu'on place l'agora. C'est ainsi que le Pnyx d'Athènes est situé au-dessous de l'Acropole. L'orateur pouvait, d'une main, attester les dieux protecteurs de la ville et montrer leurs temples ; de l'autre main, il indiquait la mer et invoquait le glorieux souvenir de Salamine. On distinguait l'agora politique et l'agora des marchands.

La place destinée aux assemblées politiques s'étendait et s'ornait en proportion de la liberté conquise par les citoyens. Dans les villes soumises à la tyrannie ou à l'oligarchie, elle était aussi peu commode que possible, pour dégoûter le peuple; dans les États démocratiques, elle était décorée de portiques, de siéges, de statues, de fontaines. Les anciennes places publiques étaient vastes et irrégulières : elles n'avaient point été entourées de constructions, dans le principe, et les premiers portiques qu'on y construisit étaient dissemblables, d'époque diverse, placés au hasard, coupés par les rues. Telle était la place publique de Pharæ, en Achaïe[1] : telle était celle d'Élis. Pausanias remarque expressément que c'était l'ancien système, très-différent du système adopté par les Ioniens. Le système ionien préférait une place rectangulaire, entourée de portiques réguliers sur les quatre côtés. A Élis, on

[1] Paus., *Ach.*, 22.

trouvait un portique dorique supporté par trois rangs de colonnes, puis un autre portique double, c'est-à-dire que deux portiques adossés à un mur commun regardaient, l'un le levant, l'autre le couchant. Le Pœcile d'Athènes était de même, si l'on en juge par la copie qui en reste dans la villa Adrienne.

Décrire les diverses espèces de monuments qu'on bâtissait au sixième siècle, prytanées, palais pour les magistrats, tribunaux, c'est ce que je ne pourrais faire : les anciens nous laissent dans une ignorance complète sur ce sujet. Il n'y avait point encore de théâtres en pierre. Les gymnases existaient, mais simples et réduits. Les stades et les hippodromes ne devaient offrir que des siéges pour les juges des jeux, des talus en terre pour la foule, quelques abris pour les épreuves préliminaires et les festins. Plus tard, ces sortes d'édifices furent construits avec une véritable magnificence. Si nous considérons les fortifications, les ports, les môles, les travaux de nécessité publique, nous en trouverons des débris qui remontent à cette époque : j'ai signalé les plus considérables, dans le cours de ces études. Mais ces ruines, qui intéressent si vivement lorsqu'on voyage, offrent peu de ressources lorsqu'on s'applique à l'étude critique de l'art. L'utilité a des lois impérieuses, et, dans des cas semblables, l'art digne d'éloges est celui qui se conforme strictement à ces lois. Nous avons cité également les fontaines et les aqueducs magnifiques que possédaient déjà Corinthe, Athènes, Mégare, Samos. Les Grecs ont donc précédé les Romains dans ces sortes de travaux. Les

Occidentaux, dans leurs pays inondés par les fleuves et arrosés de pluies fréquentes, ne songent qu'à se prémunir contre les eaux et ne craignent guère d'en manquer. En Orient, on apprend bien vite le prix d'une source pure et intarissable et on lui bâtit, pour la conduire dans les villes, de véritables arcs de triomphe.

Les tombeaux, surtout à ces époques reculées, contribuaient à l'ornement des villes et ajoutaient à leur physionomie un trait grave et religieux. Les fondateurs des cités, leurs héros et leurs rois, les grands citoyens, avaient leurs tombeaux sur les places publiques, auprès des temples, dans des enceintes réservées : ici, de petites pyramides ; là, de simples stèles ; plus loin, de petits édifices avec des colonnes ; parfois, le roc taillé et décoré d'une façade rapportée. Les villes, en s'étendant, enclavèrent aussi les tombeaux moins illustres qui se trouvaient d'abord hors des portes. Les anciens ne trouvaient pas que le souvenir des morts eût rien de pénible ; ils conservaient leurs demeures au milieu des demeures des vivants, au lieu de leur assigner une grande fosse commune loin des regards oublieux. Les routes, les abords des villes étaient ornés de monuments funéraires de toute sorte. La voie des tombeaux à Pompéi, les rochers taillés de Syracuse, de Cyrène, de l'Ionie, la voie Appienne, récemment dégagée, nous apprennent comment l'art tirait parti de motifs toujours restreints mais toujours variés. Tous ces édifices, de quelque nature, de quelque dimension qu'ils soient, suivaient la marche des époques, et leur

style était celui des temples contemporains : car il n'y a point d'art qui offre un caractère d'unité plus frappant que l'art grec. Tout y avance, pendant le progrès aussi bien que pendant la décadence, avec l'ensemble et la régularité d'une armée bien disciplinée.

HISTOIRE

DE L'ART GREC

AVANT PÉRICLÈS

DEUXIÈME PARTIE

LA SCULPTURE

DEUXIÈME PARTIE

LA SCULPTURE

CHAPITRE I

COMMENT LA SCULPTURE S'EST DÉVELOPPÉE.

Les Grecs se sont constitués le principe de la civilisation et se sont attribué toutes les inventions. La postérité les a crus trop souvent et a répété, après eux, que les branches les plus diverses de l'art avaient été cultivées en Grèce pour la première fois. Aujourd'hui, une étude plus attentive du passé, des fouilles multipliées en Asie et en Égypte, des monuments nombreux, une critique sérieuse appliquée à ces monuments, en un mot cet ensemble de découvertes matérielles et de théories qui compose l'archéologie, nous montrent qu'il ne faut point croire les Grecs. L'humanité non plus que l'intelligence ne datent point d'eux. Des sociétés grandioses ou éclatantes ont précédé la société grecque, qui a emprunté à ses aînées

bien des éléments et bien des lumières. L'art a été pratiqué chez les Égyptiens, chez les Assyriens, chez les Phéniciens même, à une époque où la Grèce n'était occupée que par des tribus encore sauvages. Par les migrations, par les colonies, par la guerre, par le commerce, les modèles et les procédés pénétraient peu à peu jusqu'aux Hellènes. Nos musées nous apprennent ce que la sculpture, en particulier, avait produit en Égypte et dans la haute Asie, et des traces non douteuses nous prouvent que les Grecs ont connu ces œuvres et qu'ils ont commencé par les imiter. Mon but n'est point de dresser la liste de ces emprunts, tâche délicate qui mérite d'être entreprise un jour, et de dicter à quelque savant un livre intitulé : *les Origines orientales de l'art.* Au contraire, je me propose de rechercher par quelle suite d'efforts les Grecs se sont affranchis de l'esprit d'imitation pour constituer un art indépendant et original. A la différence des autres peuples de l'antiquité, ils n'ont reçu de leçons que pour réagir contre leurs maîtres, s'assimiler leurs modèles, les dépasser, les rejeter, et enfanter à leur tour des modèles incomparables. Ils n'ont point inventé l'art, ils ont inventé la beauté. Les artistes de l'Égypte ou de l'Assyrie avaient su produire des impressions fortes, religieuses, saisissantes ; ils n'avaient point atteint ces principes supérieurs qui élèvent la pensée de l'homme jusqu'aux types divins et lui permettent de contempler le beau face à face. J'essayerai de retracer l'histoire des progrès de la sculpture grecque, des causes qui ont amené son émancipation, des

hommes qui ont contribué à sa puissance et qu'on peut appeler les précurseurs de Phidias.

Quand on réfléchit sur le développement de l'architecture hellénique, on voit que la prospérité des peuples, la fondation de colonies multipliées, c'est-à-dire de nouvelles villes, le goût des chefs de l'État pour les monuments magnifiques, les nobles exigences de la religion, les besoins de la vie croissant avec la fortune publique, l'emploi de richesses dangereuses pour la liberté aussi bien que pour le despotisme, que les circonstances extérieures, en un mot, ont eu une grande influence sur l'art de bâtir. L'architecture est, en effet, un art collectif qui emploie des ressources extraordinaires et des mains nombreuses; elle ne représente point uniquement le génie individuel, elle représente surtout le progrès général de la civilisation et la munificence de tout un peuple.

Convient-il d'appliquer cette méthode d'observation à la sculpture? A-t-elle aussi un caractère complexe, universel, politique? Est-ce l'art de l'État plutôt que des particuliers? En faut-il chercher l'explication dans les révolutions et dans les différentes phases de la vie des peuples grecs? Il convient, au contraire, d'entrer dans un nouvel ordre d'idées. C'est à la religion qu'il faut demander le secret des fécondes inspirations de la sculpture; ce sont les mœurs qui en ont favorisé l'essor; c'est le talent individuel qui en a assuré la perfection. La religion, les mœurs, le talent, voilà des forces vives qui craignent peu la violence des événements. La volonté d'un roi ne les fait point naître, les

impatiences d'une démocratie ne les font point grandir, et les calamités publiques ne les font point disparaître, car elles constituent le génie même d'un peuple.

La liberté a imprimé à l'esprit grec une impulsion puissante; elle est le principe de sa grandeur. La littérature, qui s'attache surtout à la pensée, a besoin d'indépendance; l'art, qui s'attache à la forme, demande plutôt des encouragements, mais on conçoit que les âmes, exaltées par la conscience de leur dignité et par je ne sais quel souffle généreux, soient capables de créer de plus belles choses. Les idées du philosophe, de l'orateur, du satirique, de l'écrivain quel qu'il soit, se mêlent à la vie publique; elles agissent sur l'opinion. Aussi, chez les Grecs eux-mêmes, ont-elles paru parfois redoutables et elles ont pu connaître un frein. Mais les conceptions qui se cachent sous la matière, qui ne rêvent que la beauté et dont le seul but est de charmer, n'ont jamais été ni dangereuses ni comprimées. Comment le pouvoir le plus ombrageux pourrait-il les atteindre dans le silence de l'atelier? Je parle du pouvoir politique, car s'il s'agit d'une influence sacerdotale ou de la discipline d'un législateur, la question reparaît telle que je la posais tout à l'heure.

La religion exerce une action naturelle lorsqu'elle commande aux artistes des statues ou des tableaux pour ses temples. Les statues immobiles de l'Égypte, les peintures du culte bysantin prouvent jusqu'où peut s'étendre cette action. L'influence du législateur, surtout dans une petite république, n'est pas moins directe : ainsi Lycurgue et les éphores qui ont exagéré

ses intentions ont pu proscrire de Sparte la peinture et tout ce que les arts offraient de plus propre à flatter les sens; ainsi Platon, dans sa cité imaginaire, se promettait d'enfermer les artistes dans un cercle étroit conforme à ses théories morales. Par bonheur, les pouvoirs politiques ont rarement intérêt à montrer cette rigueur : ils ne font qu'imiter les particuliers qui encouragent les artistes s'ils leur font des commandes, qui les découragent s'ils n'en font pas. Selon la forme du gouvernement qui régit son pays, le sculpteur changera-t-il de style, le peintre décorera-t-il différemment les temples ou les églises, le paysagiste verra-t-il la nature d'un autre œil? On conçoit que la musique fasse verser des larmes : tel air a gagné des batailles ou soulevé le flot populaire. Je ne connais point de tableau qui ait excité de telles passions, ni de statue qui ait hâté une révolution. Le culte des arts a pour forteresse la retraite et pour garantie cette liberté qu'assure toujours une porte bien fermée. Les artistes qui se sont jetés dans les affaires s'en sont rarement applaudis, et leur pays, en perdant les chefs-d'œuvre qu'ils auraient dû faire, gagnait de forts médiocres administrateurs. Les Grecs ont compris ces dangers et ils ont toujours tracé à leurs artistes une voie nette, distincte, libre.

D'un autre côté, il serait injuste d'attribuer une part trop grande à la politique, lorsqu'il s'agit du développement de l'art en Grèce. Athènes n'a guère été libre que pendant le siècle de Périclès; dans les autres villes, les changements ont été sans nombre. Royauté, ty-

rannie, aristocratie, république avec l'intervention de la multitude, toutes les formes ont régi tour à tour les petits États qui divisaient la Grèce. Des révolutions sanglantes, des dissensions éternelles s'y mêlaient, et nous voyons l'art cependant suivre son développement logique, avancer par époques, avec ensemble, insensible aux accidents politiques, excepté à l'épuisement du Trésor, créant ses œuvres chez les rois comme dans les républiques, fécond sous Alexandre comme sous Périclès, encouragé par Polycrate ou par Hiéron autant que par Corinthe ou par Sicyone, cher aux Amphictyons de Delphes aussi bien qu'aux Géomores de Syracuse : il était pour tous les Grecs sacré comme une religion. C'est donc amoindrir leur génie que de le subordonner aux faits extérieurs, car il a surmonté, au contraire, tous les obstacles.

De même que les particuliers ne sont point exempts d'envie lorsqu'ils expliquent la marche rapide de l'homme de talent qui s'élève au-dessus d'eux et mettent tout sur le compte des circonstances et de la fortune, de même la postérité n'est point juste envers les Grecs lorsqu'elle oublie leur ardeur, leur émulation merveilleuse, leur amour effréné du beau, les dons naturels de leur race, pour n'admirer que leur climat favorable aux arts, le sol charmant qui les inspire, la liberté qui les échauffe. Il semble que les plus grossières tribus du Nord, si on les transportait dans ce pays enchanté, produiraient en foule les Phidias et les Apelle. L'événement a bien prouvé le contraire, témoin les Albanais et les Turcs. D'ailleurs, les Grecs ont

quitté leur beau ciel, ils ont habité les bords de la mer Noire, les côtes de la Lycie, les ports de la Sicile et de la Gaule, les sables brûlants de l'Afrique, et ils sont toujours resté des Grecs. Après quinze siècles d'avilissement, de corruption morale, ils ont vu leur nationalité même effacée du monde. A ce moment encore, ils s'échappaient de Constantinople pour apporter à l'Europe le flambeau des arts et des lettres qui allait s'éteindre, et l'Europe s'en est soudain illuminée.

Il faut croire à l'égalité politique des hommes, mais non à leur égalité intellectuelle. La religion affirme que toutes les races sont sœurs; mais, en dehors des préceptes de la charité, quel peuple de race blanche reconnaît dans les nègres des égaux par la pensée et des frères par le génie? Pourquoi donc les Grecs n'auraient-ils pas occupé un degré supérieur dans l'échelle des races? Pourquoi n'auraient-ils point obtenu, par excellence, la grâce, la forme et le sentiment de la divine beauté? Les Sémites ont eu le génie du monothéisme, les Romains le génie de la politique, les Grecs le génie des arts. La science démontre qu'il est inutile de chercher la quadrature du cercle; ce n'est pas un effort moins stérile que de prétendre expliquer les dons mystérieux du Créateur. Il vaut mieux accepter la noble royauté des Hellènes dans l'art et en retrouver l'histoire à travers les âges.

Les premières manifestations de l'esprit grec sont étrangères à la sculpture, mais elles lui seront plus tard singulièrement favorables. Je veux parler de la religion et de la poésie, qui furent étroitement

unies dans le principe, et dont l'œuvre commune s'appelle *la Mythologie*. Pour bien comprendre la beauté d'une mythologie, il faut avoir la foi, la foi de l'imagination, qui est la plus enivrante de toutes. Mais si nous parvenons à nous défaire des idées fausses que les modernes se sont successivement formées sur la théologie grecque, si nous écartons le fétichisme grossier, les recits scandaleux recueillis à plaisir par les auteurs de résumés à l'usage de la jeunesse, les allégories et les madrigaux chers aux deux siècles qui nous ont précédés, les systèmes exclusifs comme l'evhémérisme qui ramène tout à l'histoire et le symbolisme qui ramène tout à la matière, alors nous nous prenons à admirer cet immense et magnifique tissu de fictions qui enlace l'univers entier comme un réseau d'or et de lumière. La mythologie grecque est la plus poétique et la plus éclatante création de l'intelligence humaine. C'est bien autre chose qu'Homère et qu'Hésiode, l'un qui choisit seulement les croyances qui s'accommodent à l'épopée, l'autre qui prétend raconter la généalogie des dieux et établir l'ordre dans le monde de la fantaisie. La mythologie, qui l'a faite? Tous, et personne; c'est l'œuvre d'un peuple, œuvre profondément nationale à laquelle ont concouru les prêtres et les poëtes qui pendant longtemps n'ont fait qu'un, les anciens de la tribu, les bergers dans les solitudes, les laboureurs rassemblés le soir, les marins bercés par la vague pendant les nuits étoilées. Les colonies d'étrangers, les navigateurs arrivant d'Orient ont apporté des éléments nou-

veaux qui ont été transformés peu à peu. La nature a parlé par ses mille voix : le flot expirant sur la plage, les mugissements de la tempête, la lumière infinie du soleil, les senteurs âcres de la montagne, le silence des forêts, le murmure des sources, bienfait d'un climat brûlant, tout a fourni des impressions à des imaginations sensibles, ardentes, fécondes, qui créaient sans cesse des explications fabuleuses pour les faits, des âmes pour la nature, des dieux pour le monde entier.

On devine à l'avance quelle influence une telle mythologie exercera plus tard sur l'art, lorsque l'art sera capable de façonner les images de ces dieux innombrables et puisera des sujets variés à l'infini dans ces mythes que les poëtes ont déjà appauvris en les embellissant. On cherche en vain dans l'histoire de l'humanité une matière pareille. Depuis tant de siècles, les modernes vivent encore sur le paganisme grec, ils lui empruntent le sujet de leurs statues, de leurs tableaux, de la décoration de leurs palais, de leurs meubles. L'art, quand il veut se reposer des austères traditions du christianisme ou de l'imitation de la vie réelle, se réfugie dans le sein de la mythologie grecque, dans cet Olympe de fictions éternellement charmantes. Tant il est vrai que la Grèce a été la jeunesse de l'humanité, et que l'humanité vieillie, dès qu'elle veut se reporter aux doux sourires, aux rêves brillants, à la grâce idéale, aux enchantements de l'âge d'or, est forcée de retourner à la Grèce !

La science, lorsqu'elle rencontre quelque fable sur

son chemin, en cherche l'origine, en démontre la fausseté, et met à nu dans toute sa sécheresse l'idée qui se cache sous le symbole. Mais autre chose est l'histoire des religions, autre chose l'histoire de l'art. L'esprit philosophique doit tout pénétrer : les artistes, au contraire, ont besoin d'une imagination crédule qui accepte tout avec passion : c'est à la forme qu'ils s'attachent, et l'idée ne peut les inspirer qu'autant qu'elle prête à la forme. Je me figure une belle prairie de la Thessalie ou de l'Élide émaillée de mille fleurs. Partout naissent au hasard, se pressent, se mêlent, se groupent par familles les anémones, les pensées, les crocus, les asphodèles; les espèces les plus diverses se confondent, et cet ensemble est pourtant plein d'harmonie, de fraîcheur et d'éclat. Hélas! quand vous m'aurez prouvé que ces fleurs ne sont qu'oxygène, azote et carbone, quand l'analyse chimique aura décomposé les couleurs et les parfums, que restera-t-il, sinon une certitude triste, amère, et un peu de cendres? L'art ne cherche que la vie et l'enveloppe sensible des idées; il aime l'illusion. Ce n'est point à nous qu'il appartient de détruire à plaisir la poésie du passé. Dès que la source des fictions est connue, elles perdent de leur charme en même temps que de leur autorité. Il semble qu'elles aient besoin de la teinte mystérieuse dont les entoure une origine populaire. Un des souvenirs qui m'étaient restés de lectures déjà éloignées, c'était l'explication que donnaient les Grecs du lever quotidien du soleil; car, si le soleil part chaque matin sur son char étincelant et baigne chaque

soir ses coursiers dans la mer, comment regagne-t-il (la terre étant plate aux yeux des anciens) l'orient, son point de départ? J'avais lu précisément que pendant la nuit, le soleil se reposait sur une barque d'or fabriquée par Vulcain et garnie d'ailes. C'était comme une couche flottante pour le dieu; pendant son sommeil, la barque l'emportait doucement sur les eaux, de la demeure des Hespérides au pays des Éthiopiens, c'est-à-dire du couchant à l'orient. Là il trouvait un autre char et un attelage frais pour recommencer sa course. Cette fiction m'avait charmé par sa poésie, naïve comme une légende populaire, lorsque dernièrement je reconnus qu'elle était l'œuvre de Mimnerme; Mimnerme embarrassé pour expliquer la géographie céleste d'Homère, avait inventé cette fable. Il m'a semblé aussitôt qu'elle perdait tout son prestige. Que serait-ce si l'art voulait, à l'aide de la science, disséquer toutes les formes qu'il admire et résoudre tous les nuages dont il se repaît? C'est la beauté surtout qui fait la vérité de ce qu'il croit.

L'art grec a puisé sans limites dans la religion : aussi est-il éminemment mythologique, même sur des miroirs, sur des boîtes à parfums, sur les objets destinés aux usages les plus vulgaires. La sculpture a été appelée à un rôle plus grand encore, puisqu'elle a donné aux Dieux une forme sensible qui, peu à peu a gagné les âmes, au détriment de l'idée religieuse; de sorte qu'on en vint un jour à adorer la beauté divinisée encore plus que la divinité. L'art devait entraîner à cette extrémité une religion qui s'abandon-



nait à lui. Les fureurs des Iconoclastes ne sont donc point sans fondement, si nous rapprochons du paganisme grec les annales de l'histoire byzantine.

Les prêtres grecs avaient-ils pressenti ce danger? Voulurent-ils que l'art fût esclave? Le tinrent-ils asservi aux traditions hiératiques? En d'autres termes, faut-il accuser la religion d'avoir prolongé l'enfance de l'art et de l'avoir contraint à copier sans cesse de vieux et laids modèles que recommandait leur caractère sacré?

Comme l'Égypte a paru, au commencement de ce siècle, le berceau de la religion aussi bien que de l'art grec, la mode était alors parmi les savants de tout rapporter à l'Égypte. On voyait l'art égyptien enchaîné par des lois étroites : l'art grec devait être enchaîné aussi. Le progrès eût été une impiété aux yeux des prêtres égyptiens; de même, les prêtres grecs devaient défendre à la sculpture de s'écarter de la grossièreté des antiques idoles. Ce système avait l'avantage de simplifier singulièrement l'histoire obscure des premiers siècles de l'art. Découvrait-on un détail nouveau, on avait le droit de le généraliser, de l'appliquer à tout propos, et de se rejeter sur la tradition hiératique, c'est-à-dire sacrée, immuable, universelle. On est allé bien loin sur cette pente, où j'estime dangereux de m'engager; car je reprends ici l'idée de liberté qui nous semblait tout à l'heure mal réalisée par l'histoire, et je change seulement de point de vue. La force vitale, l'originalité, la grandeur de l'art grec résidaient, non pas dans les institutions po-

litiques soumises aux caprices de la fortune, mais dans cette liberté qui est insaisissable et se rit des événements, qui a pour sanctuaire le génie et qui faisait dire aux sages de l'antiquité qu'ils étaient libres, même dans les fers. Le génie grec a pour définition qu'il est libre, et cette indépendance intellectuelle éclate sous toutes les faces de la civilisation, quel que soit le gouvernement qui règne. Si nombreux que soient les emprunts que la Grèce a pu faire à l'Égypte et à l'Assyrie (et il ne faut point les exagérer), je ne crains pas de dire qu'ils n'ont trait qu'à la technique, à la partie matérielle de l'art. Quant à l'esprit qui préside à cet enfantement, c'est une réaction contre les traditions étroites de l'Orient, c'est l'art libre, qui sera si fécond, opposé à l'art esclave, qui s'affaissera par une chute si pesante.

Dès le seuil des temps historiques, on cherche en vain chez les Grecs la tyrannie du principe sacerdotal, car la civilisation homérique laisse voir le pouvoir spirituel confisqué par le pouvoir temporel. Les prêtres ne sont point les maîtres, ils ne forment aucune association qui ressemble à un clergé. Aussi la poésie et l'art sont-ils des auxiliaires que la religion implore, au lieu de les dominer. Au milieu de divinités innombrables, de temples inégalement célèbres, au sein de l'anarchie mythologique, les prêtres des sanctuaires rivaux demandent à l'art plus de force, à la poésie plus de prestige ; ils ont besoin de captiver la foule en rendant le culte tout extérieur et en donnant à l'idée qu'ils ont divinisée une forme de plus en plus matérielle, et sur-

tout de plus en plus belle. Je ne vois point dans l'histoire grecque de traces du despotisme hiératique. Le prêtre, dans la société hellénique, n'est point un obstacle ni le représentant de vieux préjugés; il est, au contraire, à la tête du progrès, il le consacre. Il part avec les chefs des nouvelles colonies, il prête son concours intelligent à ceux qui régissent les États, il accommode les oracles aux réformes salutaires des législateurs. Où sont les persécutions exercées par les prêtres grecs? Où voit-on percer l'intolérance? Phidias, Anaxagore, Aspasie, ont été accusés d'impiété, mais par un parti politique et dans Athènes républicaine : ce sont les ennemis de Périclès qui essayent leurs forces sur ceux qui l'entourent. Socrate a bu la ciguë, mais ce ne sont point les prêtres, c'est un orateur, c'est un poëte comique qui l'attaquent; le peuple le condamne comme un novateur qui veut renverser les lois de son pays.

Pour la sculpture en particulier, la religion, loin d'imposer à l'artiste des entraves, le poussait vers le progrès et profitait de sa science nouvelle dès qu'il l'avait acquise. Il y avait à Sparte deux antiques statues d'Hilaïre et de Phœbé. Une prêtresse entreprit un jour de leur faire ajuster des têtes nouvelles, un visage plus beau; dès qu'une idole eut été ainsi rajeunie, les éphores avertis lui défendirent de toucher à l'autre. Des prêtres venait l'initiative, des magistrats l'obstacle. Quand on lit les descriptions des voyageurs anciens, que de statues ont été remplacées, renouvelées, embellies! Dès que l'art grec peut nommer ses pre-

mières œuvres, même si ce sont les œuvres d'artistes fabuleux, on sent que la carrière est libre. Dédale commence déjà à s'écarter de la tradition égyptienne, à détacher du corps les bras de ses statues. Il essaye de leur donner plus de mouvement et des attitudes diverses. Les prêtres s'en indignent-ils? Au contraire, c'était là précisément ce qui recommandait Dédale à l'admiration des Grecs. Ils racontaient qu'un jour Hercule avait rencontré sa propre statue, si ressemblante, qu'il crut voir un rival et se mit à le lapider. Les prétendus élèves de Dédale travaillaient avec autant de liberté, et c'était le peuple ignorant qui attachait parfois les statues avec des chaînes, de peur que leurs dieux, dont les corps semblaient vivants et les pieds prêts à marcher, ne voulussent les quitter. Ne parlait-on pas aussi de véritables automates créés par Dédale? Les prêtres devancèrent l'opinion et protégèrent même les artistes contre ses injustices. Lorsque Dipœne et Scyllis, par exemple, furent maltraités par les Sicyoniens, qui s'alarmaient de leurs innovations, ce fut l'oracle de Delphes qui prit leur défense. Si nous remarquons ces tendances des prêtres aux époques reculées, que sera-ce quand la Grèce sera plus éclairée et plus passionnée pour l'art?

Si l'on observe et si l'on compare les statues archaïques, on remarque des types souvent répétés, l'arrangement symétrique des draperies, des plis roides et qu'on dirait copiés sur des étoffes apprêtées, le sourire qui contracte toutes les bouches, un air de famille commun à la plupart des figures ou des bas-reliefs.

En étudiant les monuments de plus près, on saisit cependant des nuances et des différences notables. Du reste, je suis loin de méconnaître ce qu'il y a de traditionnel dans les productions des vieilles écoles de la Grèce, car la tradition dépend moins de la religion qu'elle n'appartient à l'art. L'art indépendant et qui ne relève que de lui-même se crée ses règles et ses lois. Cette tradition que vous semblez critiquer est l'essence même de l'art grec ; c'est le secret peut-être de sa grandeur, c'est assurément le secret de sa perfection.

Les modernes, qui ont hérité des trésors amassés par tant de siècles et qui n'ont qu'à choisir parmi les vérités à jamais conquises ou parmi des modèles innombrables, ne soupçonnent pas ce qu'ont coûté aux premières civilisations ces modèles et ces conquêtes. Nous imitons les fils des parvenus qui jouissent avec tant d'indolence du fruit de tant de labeur. Mais, dans les sociétés antiques, quand il fallait tout découvrir et tout créer, quand la philosophie, la littérature, l'art, étaient encore ignorés, quel était l'isolement des plus grands esprits ! Quelle était leur faiblesse, sans appui et sans guides ! Déjà plusieurs civilisations avaient failli ; elles s'étaient engagées dans des voies fausses ; leurs efforts, parfois gigantesques, n'avaient point atteint le but, ou les bouleversements terribles de l'ancien monde les avaient emportées pendant leur marche, car, si le génie humain date de la Grèce, l'humanité date de plus loin. Les Grecs, à leur tour, s'élevant sur ces ruines et profitant des éléments incomplets que leur transmettaient les civilisations orien-

tales, ont pris le flambeau et cherché leur route, route difficile, lentement trouvée, puisque l'art véritable a eu un long et mystérieux enfantement. Pendant des siècles, l'art s'est traîné terre à terre; la poésie resplendissait déjà dans sa plus belle fleur, qu'il existait à peine. En effet, la poésie n'est qu'un jet de la pensée, qui trouve une langue toute faite pour s'exprimer. L'art, au contraire, doit lutter avec la matière et la dompter : cette lutte suppose des siècles.

La sculpture fut donc humble à ses débuts, embarrassée, craintive, n'osant se détacher du certain pour tenter l'inconnu, ne faisant point un pas en avant sans regarder en arrière, formant, à mesure qu'elle avançait, une chaîne indestructible : cette chaîne, c'est la tradition, non pas la tradition étroite des peuples routiniers, cercle vicieux dans lequel les Chinois tourneront jusqu'à ce qu'ils s'arrêtent épuisés; non pas la tradition stérile des pays asservis aux castes sacerdotales où l'art est enfermé dans des signes hiéroglyphiques et des formes écrites, mais la vraie, la seule tradition, qui repose sur l'intelligence et la liberté, et qui dans le respect du passé sent la force de l'avenir. La sculpture grecque avançait lentement parce qu'elle ne cherchait pas la nouveauté; elle cherchait le progrès. Faire comme le maître, un peu mieux s'il est possible, mais surtout faire comme lui; s'assurer par des épreuves répétées, demeurer en place plutôt que de s'égarer, se modifier par nuances, sans secousses, voilà ce que se proposait chaque école, et longtemps les élèves furent plutôt des artisans que des artistes;

car il faut tenir le compte le plus sérieux des conditions matérielles et des difficultés pratiques. C'est donc l'art qu'il faut accuser, et non pas la religion, si le développement de l'art a été entouré de tant de précautions, s'il est resté longtemps semblable à lui-même; ou plutôt, loin de l'accuser, il faut voir, dans cette éducation sûre, la source de sa grandeur et de ses admirables principes.

Ainsi nous retrouvons sous son véritable aspect la théorie de la liberté appliquée aux arts. Nous réclamons, au nom de l'art grec, non pas seulement cette liberté extérieure qui dépend de la faiblesse des hommes ou des jeux de la fortune, mais cette liberté intime qui ne craint aucune atteinte, qui est quelque chose de supérieur à la liberté et qui s'appelle l'indépendance : l'indépendance a été l'âme de l'art grec. Il ne faut pas craindre de le répéter, c'est par des aspirations si réglées à la fois et si fières, c'est par une volonté inflexible de n'exprimer que leur propre génie et de lui donner une force originale, c'est par une poursuite ardente, infatigable du beau, abstrait de toutes les imitations et de toutes les influences étrangères, que les Grecs ont produit ce chef-d'œuvre à jamais inimitable qui s'appelle la sculpture grecque. Oui, ils ont emprunté aux Égyptiens, aux Assyriens, à tous les peuples leurs aînés, des inventions, des procédés, des modèles promptement dédaignés; mais ils n'en sont ni moins originaux, ni moins créateurs. Une comparaison, dont on excusera la hardiesse, fera sentir la force de cette pensée. Avant la création du monde, dit

la Genèse, les éléments étaient confondus; l'eau, l'air, le feu, la terre existaient, mais amalgamés dans un horrible chaos : Dieu les sépara, leur imposa des lois, et l'univers fut créé. De même, les éléments que l'art grec a mis en œuvre existaient avant lui, mais dispersés, sans règle, confus. Les Grecs ont porté l'ordre et la lumière au milieu de ce chaos, ils ont trouvé les principes de la beauté absolue, établi l'harmonie et l'empire idéal de la raison : alors seulement on a pu dire que l'art était créé.

CHAPITRE II

GRÈCE ORIENTALE. — LES MAITRES PRIMITIFS DE SAMOS ET DE CHIO.

Ce serait un triste préambule d'une histoire de la sculpture que de rappeler avec détail combien étaient grossiers, dans le principe, les symboles du culte. Cupidon, à Thespies, était figuré par une pierre; Junon, à Argos, par une colonne, et, à Samos, par une planche; les Dioscures, à Sparte, étaient représentés par deux poutres qu'unissait une traverse, signe de fraternité. Il y a longtemps qu'on a dit que l'enfance de l'art ressemblait à l'art des enfants; de telles recherches ne peuvent satisfaire qu'uue curiosité stérile.

Il n'est pas non plus utile de raisonner sur les vieilles statues en bois que la Grèce adora pendant plusieurs siècles. Les auteurs les indiquent plutôt qu'ils ne les décrivent, et les images qu'on en trouve sur les vases peints ou les monnaies sont traitées librement, comme il convient à des accessoires.

Les Grecs, même aux époques plus avancées, les

considéraient avec un intérêt singulier, qu'ils fussent incrédules ou qu'ils fussent dévots, parce que leur orgueil national était flatté d'établir une comparaison entre la perfection de l'art et ses débuts. Ces idoles vermoulues, habillées d'étoffes précieuses, teintes de vermillon, cachées sous des branches de myrte ou des parures, aidaient les Grecs à mieux se convaincre qu'ils avaient tout inventé. Ils oubliaient que la plupart de ces simulacres, qu'ils prétendaient tombés du ciel, leur venaient de l'étranger. Cependant Pausanias, en voyageur consciencieux, a soin d'en noter plusieurs qui trahissent leur origine égyptienne. Mais les statues en bois, qui montraient plus de liberté, plus de mouvement, sinon plus de vraisemblance, toute la Grèce les attribuait à *Dédale*, ou aux élèves de Dédale.

Dédale était pour l'antiquité ce qu'est saint Luc pour l'église chrétienne d'Orient. L'esprit humain a besoin de tout simplifier; on attribuait à Dédale autant d'œuvres qu'on attribuait à Hercule de travaux impossibles. L'un, dans l'art, l'autre, dans la légende antéhistorique, servaient à introduire l'unité dans la confusion : on se sauvait de l'ignorance en se rattachant à un nom fabuleux. Une légende populaire ne s'explique pas, puisqu'elle n'est inventée que pour expliquer ce que l'histoire ignore. Quand le moyen âge ne pouvait citer l'architecte d'une cathédrale ou d'un château inexpugnable, il nommait le diable, et tout le pays dormait satisfait. Les esprits les moins cultivés ne se résignent point à ignorer : l'erreur, du moins, est une certitude.

On devine que les savants modernes ont agité de

bien des façons un semblable problème. Pour ceux-ci, Dédale est un mythe; pour ceux-là, un personnage réel; tels critiques ne doutent point que ses élèves ne se soient transmis ses leçons, et ils entrevoient même une vaste famille de *Dédalides* où l'art était héréditaire, de même que la poésie était héréditaire chez les Homérides, la médecine chez les Asclépiades. On va même jusqu'à supposer que les sculpteurs en bois formaient une sorte de caste, et l'on établit un rapprochement peu vraisemblable avec l'Égypte. Dans certaines questions, la science véritable consiste à avouer qu'on ne sait rien. Les Grecs eux-mêmes ignoraient ce passé reculé : nous ne serions pas moins embarrassés aujourd'hui pour éclairer les historiens étrangers sur Francus ou sur Pharamond.

Cependant, il convient d'avoir égard au témoignage des critiques grecs qui avaient sous les yeux des statues en bois de toute espèce. Les philosophes, comme Platon, en riaient et les trouvaient grotesques; les dévots, comme Pausanias, touchés par leur antiquité vénérable, leur trouvaient quelque chose de divin; mais tous s'accordaient à dire que les statues attribuées à Dédale avaient les bras isolés du corps, les jambes détachées l'une de l'autre, les yeux ouverts. Voilà donc, dès les anciens temps, un principe d'imitation et de mouvement. Aussi les voyageurs anciens qui parcouraient le monde grec distinguaient-ils facilement les vieilles productions de l'art national des statues importées d'Égypte ou d'Étrurie. Quant aux figures mobiles, marionnettes autant qu'automates, qu'on attri-

buait au fabuleux Dédale, je n'ai rien à en dire, non plus que des ailes d'Icare, de l'invention de la scie et du rabot, et des autres romans que racontaient les Grecs.

Dans la religion chrétienne, l'idée est tout, et nous n'attachons à la forme qu'un intérêt d'art; dans la religion païenne, la forme dominait, et les esprits élevés retrouvaient seuls l'idée cachée sous le symbole. Si les prêtres n'eussent pas eu besoin d'obtenir de la sculpture des imitations plus belles, afin de séduire une foule éprise de la beauté, ils eussent gardé éternellement les pierres, les poutres et les signes primitifs de la divinité; ils n'eussent point souffert, dès le début, qu'on étendît les mains des idoles, qu'on déliât leurs pieds, qu'on ouvrît leurs yeux; ils n'eussent point eux-mêmes ajusté des vêtements et des parures aux statues, excitant par là les artistes à donner à leurs œuvres de l'éclat et de la richesse. Mais leur impatience ne pouvait hâter, avant le temps, des progrès que contrariaient les événements. Les bouleversements de la société hellénique, les invasions, les luttes de races, l'état de guerre permanent, les colonies et la piraterie déplaçant l'équilibre de cent petits États, les dissensions intérieures, la pauvreté qui les suivait, l'industrie languissante, le commerce sans cesse menacé, tout retardait l'essor de l'art. Ce n'est qu'au commencement du sixième siècle avant J.-C. que des noms historiques, des œuvres certaines, des personnalités saisissables se produisent dans la Grèce orientale.

A cette époque, on voit dans l'île de Samos et dans

l'île de Chio deux familles d'artistes qui s'appliquent avec succès à travailler les métaux et le marbre.

Quand l'art ressemble à un métier, quand les artistes ne sont guère que des artisans, la transmission de père en fils est facile. Les noms que les Grecs donnaient à ces professions, plus tard si glorieuses, prouvent combien elles furent humbles dans le principe : ils appelaient les architectes des *charpentiers ;* les peintres, des *dessinateurs d'animaux*; les sculpteurs, des *gratteurs de pierre*. Ainsi, au moyen âge, les maîtres maçons élèvent des cathédrales, et Vischer de Nüremberg se représente lui-même avec un tablier d'artisan. Les routines professionnelles favorisaient l'hérédité de l'art. Mais aussi, dès qu'un sculpteur heureusement doué, ou éclairé par quelque voyage, inventait un procédé nouveau, se rendait la main plus libre, l'esprit plus hardi, ses fils profitaient de ses leçons, et l'émulation les poussait plus loin sur cette voie. La famille constituait une petite école : c'est ce qui est arrivé à Samos et à Chio.

Samos est une île de la mer Égée, la dixième en grandeur, selon Scylax, des îles connues des anciens. Elle était voisine de l'Asie; ce voisinage explique le développement plus rapide des arts et la connaissance précoce de leurs procédés techniques. La navigation et le commerce avaient enrichi les Samiens; leurs flottes et leurs troupes de terre leur permirent de lutter tour à tour contre les Spartiates, contre les Perses et contre les Athéniens, les trois grandes puissances de l'Orient. Ils avaient conquis des possessions sur le con-

tinent asiatique, fondé des colonies en Thrace, en Cilicie, en Crète, en Sicile, et jusqu'en Italie. Leurs relations s'étendaient en Égypte, en Libye, au delà même des colonnes d'Hercule. Le commerce était le secret de la richesse d'un pays qui ne produisait guère que de l'huile et des fruits. Le climat était doux et enchanteur; chaque année on faisait une double récolte; les roses de Samos le disputaient aux roses de Pæstum. Les lettres y fleurirent aussi bien que les arts. Ésope, disait-on, avait vécu longtemps à Samos. Polycrate, dont la tyrannie se cachait sous la magnificence, attira à sa cour le poëte Anacréon. Parmi les hommes distingués que produisit Samos, on compte les poëtes Asius, Chærilus, Æschrion, le philosophe Mélissus et le grand Pythagore, les historiens Eugéon et Duris. Les architectes de Samos élevèrent des môles, creusèrent des aqueducs, entreprirent des travaux gigantesques; ils bâtirent le célèbre temple de Junon, dont quelques ruines permettent encore de mesurer la grandeur. Le premier traité d'architecture fut écrit par le Samien Théodore. Mandroclès, qui jeta sur le Bosphore un pont pour l'immense armée des Perses, était un architecte samien. La peinture sera cultivée également avec éclat dans cette île privilégiée; la première elle établira des concours de peinture; elle réunira dans le temple de Junon une collection de tableaux qu'on pourra appeler un véritable musée.

La sculpture ne pouvait rester en arrière des autres branches de l'art. Les Grecs avouaient, en effet, que *Rhœcus* et *Théodore*, artistes samiens, avaient les pre-

miers découvert le moyen de couler le bronze. Auparavant, on battait des feuilles de cuivre, on les repoussait au marteau, ensuite on rivait ces différentes feuilles; ainsi se formait la statue. Telle était la statue de Jupiter, œuvre de Cléarque de Rhégium, que l'on montrait à Sparte. Il semble, en effet, que les forgerons, accoutumés à battre sur l'enclume des casques et des cuirasses, aient dû avoir de bonne heure l'idée, non plus de modeler le corps pour le protéger, mais de le modeler pour l'imiter. Les habitants de Phénée possédaient une statue de Neptune qu'ils affirmaient avoir été consacrée par Ulysse; mais les autres Grecs riaient de leur prétention, parce que cette statue était d'un seul morceau, et parce qu'ils savaient bien qu'au temps d'Homère on ne coulait point le bronze.

Rhœcus et Théodore inventèrent-ils réellement l'art de couler le métal autour d'un noyau? Ne l'empruntèrent-ils pas à l'Égypte, où les Samiens avaient un comptoir dans la ville de Naucratis, ou à l'Asie, qui était si proche? Les Étrusques, que l'on rattache à l'Asie par les Lydiens, étaient habiles à traiter les métaux, et ils avaient un commerce fréquent avec la Sicile. Or, en Sicile, vers la même époque, le sculpteur *Périllus* exécutait pour Phalaris le célèbre taureau où des hommes étaient brûlés vivants. Sur des points très-divers du monde ancien, le bronze était donc mis en œuvre. Il est probable que Rhœcus et Théodore n'ont fait qu'améliorer les procédés et les répandre dans la Grèce continentale. En fait d'invention, les Grecs n'hésitaient jamais; ils citaient plutôt deux au-

teurs qu'un seul. Par exemple, ils attribuaient encore à Rhœcus et à Théodore la plastique, c'est-à-dire l'art de façonner l'argile et de faire des modèles en terre; les Corinthiens, au contraire, réclamaient pour Dibutade et sa fille Cora l'honneur de cette découverte; ils racontaient qu'un soir Cora traçait avec un couteau le contour du visage de son amant, dont l'ombre se projetait sur le mur. A cette vue, le père, qui était fabricant de vases, prit de l'argile humide, leva une empreinte et la fit cuire dans son four.

Ces charmants récits n'ont aucune valeur historique. La plastique a été inventée partout où l'on a mouillé du limon et fait sécher des briques au soleil. Un enfant même, à plus forte raison un artisan, s'essaye à pétrir l'argile et à en tirer l'image des objets qui l'entourent. Comme les fondeurs samiens ne pouvaient couler le bronze qu'autour d'un noyau, et comme ils avaient dû modeler en terre ce noyau, la confusion a été facile. Du reste, l'argile de Samos était renommée par sa finesse, et la fabrication des vases était une des industries les plus prospères de l'île.

On est embarrassé pour rétablir l'ordre généalogique dans cette famille. *Rhœcus* est le premier; *Téléclès* est désigné comme son fils; *Théodore*, tantôt comme son autre fils, tantôt comme le fils de Téléclès. Enfin, on suppose qu'un second *Théodore* était graveur sur argent et sur pierres fines. Ce qui est certain, c'est qu'unis par une communauté de travaux, de tradition, d'intérêts, ils représentent l'école de Samos pendant un demi-siècle, de l'an 570 avant J.-C. jusqu'à l'an

526. Les malheurs publics, la défaite de Polycrate, l'établissement de la domination persane arrêtèrent le développement de cette école. Les artistes durent même se disperser, car on les retrouve dans diverses parties de la Grèce : à Lemnos, où ils construisent un labyrinthe soutenu par cent cinquante colonnes ; à Éphèse, où ils dirigent la fondation du temple de Diane ; à Sparte, où Théodore seul est appelé et où il élève un édifice en forme de tente, qu'on nommait *la Scias*, et qui vraisemblablement avait une toiture en métal. Nous ne devons point ici considérer ce qu'ils ont fait comme architectes, mais seulement ce qu'ils ont fait comme sculpteurs, tâche que rend difficile la rareté des témoignages.

Rhœcus avait fait une statue de *la Nuit*, sujet poétique que les anciens complétaient quelquefois en mettant deux enfants dans les bras de la Nuit : l'un blanc, c'était le Sommeil ; l'autre noir, c'était la Mort. Lorsqu'on entrait dans l'enceinte du temple d'Éphèse, si l'on se dirigeait vers l'édifice qui contenait des tableaux, véritable musée rival du musée de Samos, on apercevait sur un soubassement prolongé en forme de mur diverses statues, parmi lesquelles était la *Nuit* de Rhœcus ; cette œuvre était d'un style très-archaïque et d'un art encore grossier.

La Crète possédait quelques œuvres de Théodore. Il avait fait en bronze sa propre statue, que Pline vit à Præneste, après qu'elle eut été enlevée de Samos par les Romains. Théodore s'était représenté tenant d'une main une lime, de l'autre un petit char traîné par

quatre chevaux; la délicatesse ou plutôt la minutie du travail était telle, qu'une mouche, placée au-dessus du char, le couvrait de ses ailes. Cette merveilleuse patience est souvent le propre de l'enfance de l'art.

Enfin Diodore raconte, sans me persuader je l'avoue, que Théodore et son père Téléclès exécutèrent de concert une statue d'*Apollon Pythien* que leur demandaient les Samiens. Téléclès était à Samos, Théodore à Éphèse, où le retenait la construction du grand temple de Diane. Chacun d'eux fit de son côté la moitié de la statue; les deux parties une fois achevées se réunirent avec une justesse admirable. Cette histoire peu croyable n'est probablement qu'un tour allégorique destiné à mieux faire sentir comment travaillaient les anciens artistes. Ils avaient des mesures écrites, une règle uniforme, un *canon*, de telle sorte qu'ils retrouvaient sans peine les proportions que leurs maîtres leur avaient enseignées. Cette coutume persévère dans le Péloponèse, au siècle même de Périclès, puisque l'on voit le grand Polyclète proposer à son école une statue dont les rapports et les beautés étaient établis avec tant de précision qu'il ne restait plus qu'à reproduire ses proportions comme un modèle invariable.

Il est vraisemblable que les productions des maîtres samiens étaient renfermées pour la plupart dans ces petits édifices dont parle Strabon. Les Samiens y avaient réuni toutes les œuvres d'art vénérables par leur caractère primitif. Apulée, d'autre part, nous apprend qu'on conservait à Samos une quantité prodi-

gieuse de bronze travaillé, remarquable par l'ancienneté du style. Est-il nécessaire d'ajouter que, dans ces familles de fondeurs du sixième siècle, faire une statue n'est qu'une exception? Les objets sacrés, les vases magnifiques, en un mot tous les meubles auxquels l'art peut imprimer de l'éclat, étaient leur occupation favorite. C'est pourquoi je ne comprends point la nécessité de supposer un second Théodore pour en faire un orfévre et un graveur. Le premier Théodore pouvait être un Benvenuto Cellini : la diversité d'aptitudes n'est pas moins fréquente en Grèce qu'au temps de la Renaissance italienne. Ce serait lui qui aurait gravé l'anneau si célèbre que Polycrate jetait dans la mer pour tempérer sa trop heureuse fortune. Ce serait lui qui aurait fondu le cratère d'argent colossal que Crésus avait consacré à Delphes, ainsi qu'un autre cratère d'or qui ornait le palais des rois de Perse. La vigne d'or aux grappes formées de pierres précieuses, qui surmontait le trône des rois persans, était également l'œuvre de Théodore. Elle avait appartenu à Crésus, et Cyrus s'en empara après le siége de Sardes. Par là se démontre le lien étroit qui unissait à l'Asie les premiers artistes de la Grèce orientale, lien que font nécessairement supposer toutes les vraisemblances historiques.

Peut-être faut-il rattacher à l'école de Samos le premier artiste éginète qui soit mentionné par les auteurs; il s'appelait *Smilis*. D'abord, ils nous disent qu'il travailla avec Rhœcus et Théodore à la construction du labyrinthe de Lemnos. Puis, quand Rhœcus a

bâti le temple de Junon à Samos, Smilis consacre dans le temple une statue en bois qui représentait la déesse. Son ouvrage le plus célèbre était à Olympie. C'étaient les *Heures* assises sur des trônes. Elles étaient faites d'or et d'ivoire, et ornaient l'Héræon.

Une transition naturelle nous conduit à l'école de Chio; c'est un artiste que les Grecs faisaient naître tantôt à Chio, tantôt à Samos. Son nom était *Glaucus;* on lui attribuait l'art de fondre le fer et de le souder. C'est pourquoi il se rapproche davantage de la famille samienne, qui travaillait les métaux, que de la famille des sculpteurs de Chio, qui travaillaient le marbre. On montrait à Delphes un cratère orné de relief représentant des animaux et des plantes, œuvre de Glaucus: le piédestal sur lequel reposait le cratère était en fer. Alyatte, roi de Lydie, avait envoyé à Delphes cette offrande. Lorsque l'on surprend les relations des artistes grecs avec les rois lydiens, lorsqu'on compare l'habileté des Étrusques à orner les métaux et le bronze, lorsqu'on se souvient qu'une colonie lydienne s'était établie en Étrurie, il est impossible de ne pas accueillir avec réserve les affirmations des Grecs qui prétendent avoir tout inventé.

Chio est une île de la mer Égée, voisine de la presqu'île de Clazomène, jadis opulente et enviée, encore fertile aujourd'hui, mais célèbre surtout par ses malheurs. Occupée successivement par les Pélasges-Thyrrhéniens, par des colonies crétoises, par des Cariens, elle finit par tomber entre les mains des Ioniens : de cette époque date sa prospérité, car elle devint, comme

Samos, un des points importants de la confédération ionienne. Riche en produits, elle était vantée pour ses vins, ses fruits, sa terre à modeler, ses marbres aux couleurs variées; toutefois, le marbre de Chio ne se prêtait point à être sculpté, on le polissait. Thucydide appelle les Chiotes les plus riches des Grecs; même sous la domination romaine, la vie était à Chio large, opulente, pleine de jouissances. Cet éclat de la vie matérielle ne nuisit point à la culture intellectuelle; les lettres y furent en honneur. Parmi les villes qui se disputaient la gloire d'avoir vu naître Homère, Chio trouvait le plus de crédit parmi les Grecs pour ses prétentions. Ion, auteur de tragédies, l'historien Théopompe et le sophiste Théocrite étaient de Chio. Quant aux arts, leur développement y fut précoce.

Dès la fin du septième siècle avant l'ère chrétienne, vivait dans l'île un sculpteur nommé *Mélas*, qui eut pour fils *Miciadès :* tous deux sont mentionnés simplement par Pline, qui ne nous transmet aucun détail sur leurs œuvres. *Archermus*, petit-fils de Mélas, fit des statues qu'on montrait à Lesbos et à Délos, l'île sainte. Le premier il osa représenter la Victoire avec des ailes, et rivaliser avec les images hardies des poëtes, qui disaient : la Victoire aux ailes d'or. Il eut deux fils qui furent sculpteurs comme lui : *Bupalus*, le plus célèbre de la famille, *Athénis*, qui travailla en commun avec son frère. On leur attribuait une caricature du poëte Hipponax, dont la laideur égalait l'esprit, et qui s'en vengea par des vers sanglants; une statue qui fut consacrée à Délos, et sur le piédestal de laquelle on lisait

cette inscription peu modeste : « Chio n'est pas seulement renommée par ses vins, elle est illustrée par les œuvres des fils d'Archermus ; » une statue de Diane pour les habitants d'Iasus en Carie ; une tête de Diane qui était placée dans un endroit élevé, peut-être sous le linteau d'une porte de temple, à Chio ; ceux qui entraient voyaient le visage de la déesse triste et sérieux, et en recevaient une impression religieuse, ceux qui sortaient le voyaient souriant, comme si la divinité était apaisée par leurs prières.

Auguste aimait beaucoup les œuvres de ces deux artistes, auxquelles le caractère archaïque, tant goûté des Romains, prêtait un charme naïf. Il en plaça au sommet de son temple d'Apollon Palatin et dans plusieurs édifices qu'il construisit. Ces statues, qu'il enleva de Chio, remplissaient-elles les frontons ? Étaient-elles seulement placées aux deux angles en guise d'acrotères, à la façon des griffons et des trépieds qui servaient de couronnement aux monuments grecs ? Il est impossible de résoudre cette question : toutefois, on craindra moins de supposer les artistes des vieilles écoles capables de décorer un fronton, si l'on songe aux frontons d'Égine et à la série de figures que le sculpteur *Laphaës* avait disposées dans les tympans d'un temple d'Ægire en Achaïe. D'un autre côté, il est prudent de se défier des assertions des Romains, lorsque, par un dilettantisme outré, ils se vantent de posséder les œuvres les plus anciennes de la sculpture grecque. Souvent ils ajoutaient des inscriptions pompeuses à des morceaux inconnus. Visconti (*Opere varie*,

t. II, p. 44) cite une base trouvée dans la campagne romaine sur laquelle on lisait : « Œuvre de Bupalus. » La base et ses moulures, la forme des lettres trahissaient l'époque romaine. Les groupes du Monte-Cavallo nous donnent une leçon du même genre.

Bupalus n'était pas toujours aidé par son frère Athénis. Les Grecs mentionnent des statues qu'il a exécutées seul :

1° *Les Grâces*, qu'il représenta vêtues, comme Socrate le fit au siècle suivant, et qu'on voyait dans le temple de Némésis, à Smyrne ;

2° Une répétition du même groupe, qui fut acquise plus tard par le roi Attale et placée dans son palais de Pergame ;

3° *La Fortune*, tenant une corne d'abondance et la tête ornée du polos, à l'exemple de Junon. Le premier il donna ces attributs à la Fortune, avec une liberté qui pouvait paraître empiéter sur la religion et qui n'excita pas plus la défiance des prêtres que les innovations des autres sculpteurs. Enfin Bupalus, qui était aussi un bon architecte, est signalé comme un habile modeleur ; il façonnait en terre des animaux que copiaient ensuite les fabricants de tout le monde grec.

Tous les artistes de cette famille, qui constituait l'école de Chio, employaient, non pas le bronze, mais le marbre blanc, le marbre de Paros, qui est resté à jamais la plus belle matière que puisse souhaiter le sculpteur. L'île de Paros, non éloignée, offrait aux Chiotes, ainsi qu'aux Crétois, des carrières faciles à exploiter et inépuisables. Aujourd'hui encore on extrait de la surface

même du sol ce marbre qui forme le noyau de l'île entière. J'ai visité la carrière antique située dans les flancs d'une montagne nommée Marpessa, et où l'on voit avec quel soin et quelle méthode les Grecs extrayaient les blocs admirables qu'attendaient Scopas ou Praxitèle. Ils appelaient *lychnitès* la qualité la plus transparente, soit que la lumière d'une lampe (*lychnon*) fît mieux sentir cette transparence, soit qu'elle fît briller les innombrables parcelles de mica qui forment le grain du marbre. Ils racontaient qu'en travaillant aux carrières, un des ouvriers avait introduit un coin de bois pour séparer un nouveau bloc : le bloc s'écarta d'un seul coup, et on vit sculptée à l'intérieur l'image d'un Silène. J'ai remarqué à l'entrée de la caverne, sur la paroi de gauche, un petit bas-relief taillé dans la montagne : il représente des nymphes, le dieu Pan, un Silène, réminiscence peut-être de la vieille tradition.

L'emploi du marbre dans la sculpture fut un progrès décisif, non moins que l'art de couler le bronze. Déjà les artistes sont sûrs d'eux-mêmes et bien avancés quand ils osent manier des matières aussi rebelles, mais aussi riches en effets et en ressources. Le bois, matière sèche et facile à tailler, avait été pendant des siècles l'essai des sculpteurs, de même qu'il se présente naturellement au couteau des bergers et des enfants. Au contraire, manier le ciseau, faire voler le marbre en éclats, dégager, à force de sueurs, des formes belles et durables, voilà un pas immense, et dès lors on atteindra rapidement la perfection. Si l'on examine les sujets délicats que traite Bupalus, les Grâces, la For-



tune, Diane, si l'on admet qu'Auguste et ses contemporains eussent un goût raisonnable, il faut reconnaître un mérite déjà solide à l'école de Chio. Les Romains du siècle d'Adrien n'avaient pas moins de passion, dira-t-on, pour les œuvres de l'école éginétique; je conçois cette passion, à laquelle les préparait l'habitude de voir des statues étrusques, et qu'ennoblit ce sentiment involontaire, ce respect naïf qu'inspirent les productions d'un art primitif : la simplicité touche toujours par son parfum sincère.

La famille de Mélas avait-elle découvert le marbre de Paros? Non certes, car c'était la pierre dont les habitants se servaient de tout temps pour construire. Ils n'enseignèrent pas non plus les premiers à entamer des surfaces dures et résistantes, car depuis bien des années les Asiatiques sculptaient le rocher, les Égyptiens le granit. Ils ne firent que rendre plus facile et plus populaire l'application des procédés, et leur talent consacra ce que leur enseignement répandait.

On peut rattacher à l'école de Chio un sculpteur nommé *Bion*, que le poëte Hipponax avait nommé dans ses vers et qu'on croyait citoyen de Clazomène, et *Byzès* de Naxos, qui décora sa patrie de sculptures en marbre et inventa les couvre-joints. Avant lui, les tuiles ne protégeaient point les charpentes des temples contre les infiltrations de la pluie : l'eau pénétrait à travers les joints. Byzès eut l'idée de tailler dans le marbre de Paros des tuiles plus petites qui s'appliquaient sur les premières et couvraient les joints de leur double pente; elles se terminaient, au-dessus des corniches de l'entablement,

par des surfaces ornées de sculptures. Les débris épars sur le sol de la Grèce nous montrent bien des exemples de cet ingénieux système. Les anciens en furent si charmés qu'ils élevèrent une statue à Byzès.

Enfin, ce qu'il importe de constater, c'est que les îles et l'Asie Mineure, c'est-à-dire la partie orientale du monde grec, contribuèrent efficacement aux premiers développements de l'art : c'est de là que le progrès s'étendit à la Grèce continentale. Nous avons déjà dit que Théodore fut appelé à Sparte, et que Smilis l'Éginète était venu s'instruire à Samos. Nous verrons bientôt *Dipœne* et *Scyllis* partir de Crète pour enseigner leur art aux artistes du Péloponèse. Un fait non moins considérable sera l'émigration d'une colonie de sculpteurs magnésiens qui, sous la conduite de leur maître *Bathyclès*, quitteront les bords du Méandre pour s'établir à Sparte. La ville de Magnésie était soumise aux rois lydiens, ces princes si riches, si éclairés, si épris des arts, unis aux Grecs par la communauté d'idées, d'intérêt et de race. Quand Cyrus eut renversé ce florissant empire, en 540, quand les Perses menacèrent les États helléniques que ne protégeait plus aucune barrière, les peuples de l'Asie Mineure furent effrayés; beaucoup d'habitants s'enfuirent et allèrent fonder des colonies en Italie et jusqu'en Gaule. Alors, sans doute, les artistes magnésiens se réfugièrent chez les Spartiates, alliés fidèles de Crésus, qui les avait comblés d'or et de présents. Le travail gigantesque qu'exécuta pour Sparte Bathyclès, aidé de ses élèves, sera décrit plus loin.

Ainsi l'Ionie, plus promptement heureuse que la Grèce propre, vit fleurir les arts avant elle, comme elle avait vu fleurir la poésie. Le génie ionien, plus vif, plus indépendant que le génie dorien, plein d'invention, de souplesse et de mouvement, profitait de son contact avec les civilisations de l'Orient. L'épopée, la poésie lyrique, la philosophie, les sciences jetaient un éclat qui provoquait l'essor des arts. Après l'architecture, la sculpture se mit à produire des œuvres dignes d'attention. Elle abandonna le bois, cher à l'enfance de l'art, afin d'employer le bronze, l'or, l'ivoire, les matières rares et le marbre, plus précieux encore pour hâter ses progrès; elle créa une tradition hardie, et la rendit durable en la transmettant de père en fils, car la famille n'était qu'une école plus unie. Ce furent les Ioniens qui eurent la gloire d'instruire et d'enflammer par l'émulation les conquérants qui les avaient chassés du sol natal, ces Doriens belliqueux et rudes qui s'étaient établis à leur place dans le Péloponèse. Noble vengeance! Salutaire rivalité des deux principes qui devaient composer la grandeur du génie grec!

CHAPITRE III

GRÈCE OCCIDENTALE. — CORINTHE.

Les Ioniens instruisirent les conquérants doriens, qui les avaient chassés ; ils leur renvoyèrent plus brillante la civilisation dont ils avaient emporté le germe de Grèce en Asie. Cet échange, qui n'eut rien de systématique, qui fut l'effet du commerce et de relations insensiblement répétées, plaide hautement en faveur de la race ionienne. Je ne prétends point pour cela rabaisser l'esprit dorien et lui enlever une part incontestable dans le dualisme qui constitue la grandeur du génie grec. Non-seulement cet esprit est politique, pratique, plein de dignité, simple avec héroïsme, conservateur avec l'instinct de la morale et des sages institutions; mais, dans les lettres et dans les arts, on retrouve son empreinte vigoureuse. Quand son heure sera venue, il imprimera à la poésie et à la musique un caractère tellement particulier que la Grèce entière l'appellera *dorien*. Nous verrons que les *écoles doriennes*, dans la peinture et la sculpture, ont eu un style propre, et qu'elles ont brillé surtout par le style. Dans

l'architecture, l'*ordre dorique* est le premier des ordres grecs, et il a prêté aux monuments sa nudité sévère et sa grandeur qui ne veut rien devoir qu'aux lignes et qu'aux proportions. Il est vrai qu'on trouvera toujours la raison, la gravité, comme principe de ces divers triomphes de l'esprit dorien; tandis que le mouvement, la fécondité, le besoin d'éclat, de progrès et de luxe, le commerce, le goût des aventures, la curiosité infatigable, l'imagination, l'élégance, la grâce, sont le privilége de l'esprit ionien. Aux Ioniens aussi appartiennent la mer et les ports magnifiques, les doux climats, les plaines bien arrosées; pour eux sont les bienfaits de la paix et les impulsions d'une prospérité soudaine.

Au contraire, l'invasion des tribus doriennes a bouleversé la Grèce continentale; les éléments hostiles qui devaient composer un jour la société grecque ont lutté durant des siècles avant de se concilier; les conquérants et les peuples conquis ne se sont fondus ensemble qu'après avoir longtemps fait l'épreuve des révolutions, des guerres, des révoltes, des émigrations, de toutes les violences en un mot : or, la violence à l'état permanent ramène une société vers la barbarie. Les tribus doriennes, quand elles passèrent du nord de la Grèce dans le Péloponèse, n'étaient rien moins que civilisées. Aussi pourrait-on comparer l'invasion d'un peuple nomade qui vient se jeter sur un pays plus avancé à ces torrents qui se précipitent de la montagne et grossissent le cours d'un fleuve : ils le grossissent, mais ils lui apportent d'abord une impétuosité funeste

aux campagnes, des eaux fangeuses et mêlées de débris, des neiges encore glacées; ce n'est qu'à une grande distance que le calme et la limpidité reparaissent, et que le fleuve, tiédi sous les rayons du soleil, devient fécond et bienfaisant. Tels sont les effets des invasions : il faut des siècles pour que les conquérants plus grossiers se laissent gagner aux douceurs de la civilisation et aux séductions des arts.

Nous avons déjà montré combien la sculpture était voisine de l'enfance, dans la Grèce occidentale, au moment où les insulaires, c'est-à-dire les artistes de Samos, de Chio, de l'île de Crète, intermédiaires d'une science plus reculée vers l'Orient, allaient lui offrir leurs leçons et lui apprendre à fondre le bronze ou à tailler le marbre. La sculpture en bois avait suffi d'abord aux besoins du culte. L'image n'était qu'un symbole de la divinité, si grossière qu'elle fût; mais ceux qui avaient adoré une pierre en y attachant l'idée des Grâces ou de l'Amour, pouvaient bien trouver merveilleuse une statue équarrie à la hache, dont les quatre membres étaient indiqués. Les poëtes, par les brillantes peintures qu'ils tracèrent des dieux, donnèrent l'éveil à l'imagination publique, et firent sentir peu à peu combien les vieux simulacres différaient des types divins qu'ils chantaient. L'action de la poésie sur la sculpture est aussi incontestable que son influence sur la religion grecque. L'Ionie dut peut-être aux vers d'Homère les progrès de ses statuaires, et l'on sait que Polygnote, le premier grand peintre qu'ait eu la Grèce, s'inspirait sans cesse de l'*Iliade* et

de l'*Odyssée*. De même la poésie d'Homère, à mesure qu'elle pénétra la mémoire des peuples doriens, dut suggérer à leur imagination des formes plus sensibles pour les divinités, un certain nombre de types arrêtés que la sculpture s'efforça d'atteindre.

D'abord, les proportions gigantesques des dieux homériques ne furent que trop fidèlement reproduites par la statuaire, même au début. De là ce goût des figures colossales, dont l'Orient et l'Égypte présentaient d'ailleurs tant de modèles : comme l'épopée montrait les dieux plus grands que les hommes, on s'accoutuma à considérer la grandeur matérielle comme l'enveloppe de la grandeur morale. Les artistes grecs tenaient à honneur de chercher leurs inspirations dans Homère et dans Hésiode, et l'on conçoit que les traits dont se servent les poëtes pour figurer rapidement les dieux aient frappé leur esprit en y traçant des images plastiques. Quelques mots, une seule épithète, suffisent pour produire cet effet, surtout chez un artiste accoutumé aux sensations de la forme. Quand Jupiter agite sa tête puissante et ébranle l'Olympe, je vois le maître des dieux dans toute sa grandeur, et cette *chevelure*, qui rappelle la crinière du lion, ne m'étonnera point sur le colosse que construira plus tard Phidias. Si le poëte me vante les *beaux bras* de Junon, je vois aussitôt des formes pleines de largeur et d'une grâce généreuse. Dans la nature féminine, de beaux bras ne vont point seuls, ils font supposer des poignets finement noués, des attaches d'épaules nobles, un cou bien modelé, une nuque vigoureuse,

une poitrine pleine d'ampleur, car toutes les parties supérieures du torse sont solidaires et conçues dans un principe identique. Des bras délicats impliquent nécessairement des formes plus chétives, des bras puissants des formes plus puissantes. Le mot d'Homère est donc pour le lecteur attentif la clef d'une série d'images plastiques. En signalant Junon aux beaux bras, il fait apparaître une figure de femme majestueuse, pleine de prestance, de grâce éloquente, et d'une beauté digne d'inspirer un sculpteur. Lorsque Hésiode nomme la Victoire aux *belles chevilles*, il touche un point caractéristique, il fait deviner un genre de beauté propre à la Victoire. Une belle cheville suppose nécessairement une jambe élégante, des cuisses d'un galbe pur, un genou bien attaché, un pied léger qui bat gracieusement dans les airs, tandis que la déesse poursuit son vol rapide. Il y a solidarité entre ces diverses parties du corps, comme il y a solidarité entre les parties supérieures : c'est une loi de la création. Le poëte qui épargne les descriptions et peint par une seule épithète est en même temps un artiste; il a le sentiment de la nature, et ses images sont favorables au développement de la statuaire. Prenez les poëtes grecs, étudiez leur manière sobre et précise de saisir la beauté, rendez-vous compte des sourires de Vénus, de sa ceinture irrésistible, des yeux bleus de Minerve, des belles épaules de Neptune, et vous verrez avec quelle force l'image plastique jaillit de ces simples mots. Tel est le secret des maîtres : une seule touche leur suffit.

La poésie, en présentant aux Grecs un idéal de plus en plus net de leurs différentes divinités, a donc contribué à rendre, non pas insupportables, mais insuffisants, les produits de l'enfance de l'art. On voulut suppléer à l'art par des imitations plus directes : les prêtres habillèrent les statues, à l'égal des mannequins, et ces vêtements étaient propres à faire illusion à la foule par leur magnificence. Cet usage venait-il d'Égypte, et faut-il croire Diodore qui raconte que dans le monument d'Osymandias il y avait un théâtre où les spectateurs étaient figurés par des mannequins habillés? Il est probable qu'une telle mode, répandue dans l'Inde, était commune aussi à d'autres pays : aujourd'hui même, certains peuples chrétiens ont des madones qu'ils parent comme des femmes. Les Grecs avaient fini par sourire des naïvetés de leur culte. Ils avaient à Élis une statue de Neptune jeune, que l'on revêtait, selon la saison, d'une robe de lin, de byssus ou de laine; ils l'appelaient, pour cette saison, le *Satrape*.

Des pratiques semblables intéressent peu l'art : elles lui semblent même contraires, parce qu'elles le détournent des véritables principes de l'imitation. Habiller une statue, ce n'est pas imiter, c'est répéter la nature : on imite avec des matières différentes. Toutefois, l'habitude de déguiser les vieux simulacres a pu répandre un genre de sculpture qui est demeuré le privilége de l'antiquité. On songea à clouer sur ces statues des feuilles de métal très-minces, propres à protéger le bois et surtout à donner au dieu un aspect

éclatant. C'est ainsi que les Orientaux revêtaient de plaques de métal l'intérieur de certains monuments. A Carthage, on voyait un temple semblable, et, si l'on en croit Tite-Live, le temple de Jupiter Capitolin, à Rome, était orné d'or plaqué.

Plus tard, quand il s'agit de faire de nouvelles statues, au lieu d'appliquer le métal sur une figure en bois qui lui servait de noyau, il parut plus simple de donner à la feuille métallique une plus grande épaisseur, afin qu'elle eût sa consistance propre et n'eût plus besoin de soutien. Battues au marteau, travaillées au repoussé, ciselées, les différentes parties étaient réunies par des clous et formaient un ensemble nécessairement fort imparfait. Il est vrai que plus les dimensions de la statue sont colossales, plus le travail est aisé, les courbes étant moins délicates et les retours des surfaces moins brefs. Homère ne parle que de statues d'or, et l'histoire nous assure que ce ne sont point là les mensonges d'un poëte, mais les souvenirs d'un Oriental qui ne faisait qu'embellir la réalité. Il appelle les statues d'or l'œuvre de Vulcain ; or, Vulcain n'est pas seulement un dieu industrieux, c'est un forgeron qui fabrique des armes. Je me figure volontiers ce genre de sculpture, auquel aucun nom d'artiste n'est resté attaché, comme l'apanage des artisans qui battaient sur la même enclume les plaques destinées à revêtir une statue et les plaques destinées à former une belle armure, celle de Glaucus, par exemple, qui était en or, et qu'il échangea contre les armes de cuivre de Diomède. Modeler le corps pour le

protéger et le modeler pour l'imiter ne sont point choses si différentes dans un art primitif. Voilà pourquoi le procéde de battre le métal me paraît antérieur à l'art de le fondre. Ce procédé est plus économique et plus naturel avec l'or surtout, métal malléable, d'une essence fine et ductile, plus économique parce que la quantité d'or qu'on employait était beaucoup moins considérable.

Quant aux statues d'or massif, non-seulement elles n'ont pu être fondues qu'à une époque plus avancée, lorsque l'on savait couler le métal dans un moule, mais je n'en remarque guère que dans les pays barbares. La statue d'or, œuvre d'Onasimédès, que montraient les Thébains, celle que Gorgias consacra lui-même à Delphes, étaient d'une époque postérieure et peut-être seulement dorées. Au contraire, les statues massives étaient en Orient. Lucien, le railleur incrédule, nous représente, dans son *Jupiter tragédien*, Jupiter recevant les dieux et les faisant asseoir. Il les place selon leur valeur et selon leur poids. Les dieux en or passent avant les dieux de bronze, et les plus lourds sont les premiers. Mais les dieux en or, ajoute Lucien, sont d'une forme grossière, sans proportion, non parce qu'ils sont le produit d'un art primitif, mais parce qu'ils appartiennent à des contrées barbares : ils s'appellent Anubis, Mithra, Atys, etc.

L'or fut longtemps rare en Grèce. Les rois de Lydie, qui le tiraient des sables aurifères du Pactole, envoyaient de l'or en présent aux oracles qu'ils consultaient et aux villes dont ils souhaitaient l'alliance. Plus

ce métal était rare, plus il semblait digne d'être consacré aux dieux, soit qu'on voulût apaiser leur colère, soit qu'on espérât se les rendre favorables et pénétrer les secrets de l'avenir. La superstition faisait paraître nécessaires les sacrifices les plus réels. Aussi des offrandes innombrables et vraiment magnifiques remplissaient-elles les divers sanctuaires de la Grèce, offrandes envoyées par les rois, les villes et les particuliers. Ces offrandes auraient contribué à affranchir les Grecs de toute tyrannie hiératique, si les prêtres eussent prétendu en exercer une, car elles arrivaient des pays les plus divers et les plus lointains. Les artistes de Chio ou de Rhégium, de Syracuse ou d'Égine ne demandaient certes pas des modèles aux sanctuaires du continent pour exécuter une Minerve, des Grâces ou un Bacchus. Ils consultaient plutôt le goût des particuliers qui leur faisaient cette commande et voulaient se signaler par leur munificence ou par leur piété. N'y avait-il pas là un principe de liberté pour l'artiste et de progrès pour l'art? Quand on annonçait aux Amphictyons de Delphes ou aux Théocoles d'Olympie qu'une statue en or était arrivée de Corinthe, un bronze colossal de Samos, ils n'examinaient pas si le nouveau dieu était conforme à leurs traditions, mais ils étaient plus sensibles à la beauté du présent, au lustre qu'en recevait leur sanctuaire. On ne trouve guère d'exemple qu'une statue ait été refusée parce qu'elle était contraire aux règles, et parce que l'artiste qui l'avait exécutée dans sa patrie n'avait point demandé de modèle. Ces offrandes contribuaient donc, en supposant que cela

fût nécessaire, à l'émancipation de l'art; elles furent les premiers monuments considérables de la sculpture dans la Grèce occidentale.

Dans le principe, ces offrandes n'étaient que des trépieds, des cratères, des couronnes, des ustensiles sacrés : l'art fut bientôt assez sûr de lui pour donner aux métaux une forme plus noble encore. Les auteurs citent comme la plus ancienne et la plus mémorable des statues de métal le *colosse de Cypsélus*, qu'on voyait à Olympie.

Cypsélus régnait à Corinthe au milieu du septième siècle, vers l'an 657 avant J.-C. Ce n'est point un hasard qui nous fait rencontrer ainsi à Corinthe les preuves d'un double développement de la sculpture et de l'architecture : le colosse de Cypsélus d'une part, d'autre part ce temple dont quelques colonnes se voient encore et dont le style surpasse en ancienneté tous les temples restés debout sur le sol grec. La richesse et la prospérité des Corinthiens furent précoces. Leur situation, qui leur donnait les clefs du commerce de la Grèce, la piraterie d'abord, puis le transit régulier des marchandises, les droits qu'elles payaient pour franchir l'isthme, des vaisseaux nombreux qui sillonnaient l'une et l'autre mer, des relations établies avec les peuples les plus divers, l'industrie activée sans cesse par les besoins du commerce, tout contribuait à préparer le développement des arts à Corinthe. Dès le milieu du septième siècle, la race éolienne secoue le joug des conquérants, c'est-à-dire de l'aristocratie dorienne qui s'était réservé tous les droits poli-

tiques, et s'empare à son tour du pouvoir. Les Bacchiades, ces deux cents souverains qui n'avaient point voulu se mêler aux vaincus par des mariages, furent renversés, et Cypsélus fut porté au trône par la multitude. Cypsélus, instrument de la vengeance populaire, dépouilla et exila les Bacchiades. C'est alors que Démarate se réfugia en Étrurie avec des artistes dont le nom est contesté par la critique, mais dont l'influence est proclamée par les œuvres mêmes de l'art étrusque. En même temps, le nouveau tyran, ne sachant comment employer tant de richesses confisquées, fit construire, en or battu au marteau, une image colossale de Jupiter et l'envoya à Olympie. Il fit exécuter une œuvre plus remarquable encore, et qui montre combien les artistes corinthiens étaient déjà habiles. C'était un grand coffre destiné à rappeler que sa mère l'avait dérobé aux bourreaux qui le cherchaient, lorsqu'il n'était qu'un petit enfant, en le cachant dans un coffre.

Le *coffre de Cypsélus* était célèbre dans l'antiquité par l'abondance et l'intérêt des sculptures qui le couvraient. Les sculptures étaient distribuées sur les cinq faces, et les sujets se suivaient comme autant de compartiments, système de composition plus simple et plus accessible pour un art primitif. Plus les divisions horizontales étaient fréquentes, plus les sujets étaient petits. Les figures étaient les unes sculptées dans le cèdre, les autres appliquées en ivoire ou en or. Pausanias décrit les scènes successives qu'elles représentaient. D'abord la course d'Œnomaüs et de Pélops,

sur leurs chars, reproduite si souvent sur les urnes étrusques. On voyait ensuite la maison d'Amphiaraüs, trahi par sa femme Ériphyle, qui le force à partir pour le siége de Thèbes, où il trouvera la mort. Ériphyle est devant la porte, tenant le collier qui a payé sa trahison. Une nourrice porte un petit enfant; ses autres enfants sont groupés autour d'elle. Le char d'Amphiaraüs est prêt; l'écuyer tient les rênes et la lance de son chef. Amphiaraüs, un pied sur le char, tire à demi son épée, et, tourné vers son épouse, contient à peine l'envie de la tuer. Le tableau est complet et montre déjà une grande liberté de composition.

A côté, les jeux funèbres célébrés en l'honneur de Pélias. Hercule est assis sur un trône; des spectateurs assistent aux courses de chars, aux luttes, aux combats du ceste qui animent l'arène. Les joueurs de flûte phrygiens redoublent l'ardeur des combattants. On voit les trépieds qui seront la récompense des vainqueurs. Ici encore il est impossible de ne pas songer aux jeux funèbres que représentent les peintures des tombeaux étrusques. Le premier compartiment du coffre se terminait par un des travaux d'Hercule, tuant l'hydre de Lerne avec l'assistance de Minerve, et par la représentation des Harpies que chassent les fils de Borée.

Sur le second côté, on voyait la Nuit portant deux enfants dans ses bras : l'un était blanc, c'était le Sommeil; l'autre était noir, avec les pieds paralysés, c'était la Mort. L'ivoire et le cèdre suffisaient à produire

cette différence de couleur. Plus loin, la Justice, sous les traits d'une belle femme, tenait à la gorge une autre femme hideuse, l'Injustice, et la frappait d'un bâton. Il n'est point inutile d'avertir que des inscriptions gravées de toutes parts indiquaient les noms des personnages; quelquefois des vers exposaient le sujet. Ainsi un distique expliquait qu'une jeune fille qui suivait Apollon amoureusement était la prêtresse Marpessa. Jupiter, sous les traits d'Amphitryon, présentait à Alcmène une coupe et un collier. Ménélas, au contraire, l'épée nue, poursuivait Hélène pour la tuer.

Plus loin, Médée est assise sur un trône; à sa droite est Jason, à sa gauche Vénus qui la pousse à suivre Jason. Les Muses, conduites par Apollon, forment leur divin chœur. Atlas porte le monde sur ses épaules, tandis qu'Hercule s'approche pour prendre sa place sous le fardeau. Mars armé emmène Vénus. Thétis résiste aux embrassements de Pélée, un serpent s'élance de sa main. Persée fuit devant les sœurs de Méduse, qui le poursuivent. Les vases peints reproduisent la plupart de ces sujets.

Sur le troisième compartiment sont représentées deux armées. Un ancêtre de Cypsélus, Mélas, originaire de Gonusse, force Alétès, roi des Corinthiens, à le recevoir parmi les habitants de Corinthe. Alétès ne cède qu'à la force, mais il cède; c'est pourquoi les soldats semblent, les uns près d'en venir aux mains, les autres disposés à confondre leurs rangs en s'appelant d'un geste amical.

Le quatrième côté, en commençant par la gauche, montre Borée enlevant Orithyie. Hercule combat Géryon aux trois corps. Achille tue Memnon; les mères des deux héros assistent au combat. Castor et Pollux enlèvent Hélène et Æthra; cette dernière s'est jetée à terre. Agamemnon vient de tuer Iphidamas, dont le cadavre est défendu par Coon; sur le bouclier du roi, la Terreur est figurée par une tête de lion. Mercure conduit devant Pâris les trois déesses qui se disputent la pomme. Diane paraît ensuite avec des ailes, tenant d'une main une panthère, de l'autre un lion, réminiscence frappante des sculptures assyriennes. Derrière elle, Ajax veut entraîner Cassandre, qui s'attache à la statue de Minerve. Étéocle se précipite sur son frère Polynice, tombé déjà sur le genou : derrière Polynice est une femme horrible, aux dents saillantes, aux ongles crochus; une inscription avertit que c'est la *Destinée*. Ce sujet est répété fréquemment sur les urnes étrusques. Bacchus est étendu dans une grotte; il tient une coupe d'or; il est barbu et vêtu d'une longue tunique : il est entouré de feuillage et de festons de vigne.

Enfin, le dernier compartiment montre Ulysse et Circé couchés sur un lit : les femmes de Circé travaillent devant la porte. Le centaure Chiron est à côté; il n'a pas les quatre pieds d'un cheval, comme l'art les lui donnera plus tard; ses jambes de devant sont encore celles d'un homme. Ensuite les néréides conduisent des chars traînés par des coursiers aux ailes d'or, tandis que Vulcain remet à Thétis les armes qu'il

vient de forger pour Achille; Vulcain paraît chanceler sur ses pieds boiteux; un ouvrier le suit, ses tenailles à la main. On voit plus loin des mules qui conduisent au fleuve deux jeunes filles, Nausicaa, la tête voilée, et sa suivante, qui tient les rênes. En dernier lieu, Hercule perce les centaures de ses flèches : plusieurs ont déjà succombé.

Quel était l'auteur d'une œuvre aussi considérable? Les anciens l'ignoraient; ils croyaient seulement que les inscriptions en vers étaient du poëte Eumélus, Corinthien, ce qui n'est pas vraisemblable, car Eumélus vivait cent ans avant Cypsélus. Il faut regarder le coffre de Cypsélus comme le travail collectif de plusieurs artistes, comme l'expression de l'école corinthienne au septième siècle avant notre ère. Je remarque d'abord, dans le choix des sujets, l'influence des poëtes et de leur mythologie. Déjà la sculpture ose traiter les scènes les plus variées, les amours des dieux, les exploits des demi-dieux, les luttes homériques, les tableaux plus intimes de l'*Odyssée,* les fables ou la représentation d'êtres allégoriques. Les siècles suivants s'élèveront à des conceptions plus belles et les rendront d'une manière plus heureuse, mais il leur restera peu à inventer. Les vases peints nous apprennent comment ces compositions, exposées perpétuellement à Olympie dans un lieu célèbre et tant visité, ont servi de modèles et ont dû être plus d'une fois copiées. Il convient d'ajouter que l'imitation est encore bien imparfaite, puisque des inscriptions sont nécessaires, comme dans l'Europe du moyen âge, pour expliquer le sujet. L'art

s'efforce déjà cependant de rendre ce secours inutile, de constituer une symbolique claire, d'indiquer directement la Mort et le Sommeil la Justice et l'Injustice; Hercule, Vulcain, Persée, Thétis, ont déjà leurs attributs distinctifs.

D'autre part, la sculpture retrace encore volontiers ces types horribles et grimaçants, héritage de l'Orient et de ses fantaisies maladives, que l'art étrusque perpétua à plaisir, mais dont l'art grec se défit promptement, ou plutôt qu'il idéalisa et convertit en beaux et nobles attributs. Pendant son enfance, la sculpture représente des monstres et des chimères affreuses, parce que les imaginations sont livrées à la superstition, mais surtout parce qu'il est plus aisé de faire laid que de faire beau. Un enfant prend un crayon, essaye de tracer une belle figure, et trace une caricature; tant il est vrai que le laid est notre premier essai, le beau notre effort le plus difficile! L'art, qui sent son impuissance, aime à frapper par l'épouvante, émotion prompte qui se produit à peu de frais. En cela, l'enfance des sociétés et leur vieillesse se rencontrent. Nous approchons cependant des temps où les Grecs craindront de peindre la difformité : bientôt les artistes feront tomber le manteau de Vulcain sur ses pieds pour cacher qu'il est boiteux; bientôt ils n'oseront pas représenter Cynégire mutilé sur les murs du Pœcile, mais ils lui laisseront les mains que la hache des Perses avait coupées; bientôt les blessés eux-mêmes mourront sur les frontons d'Égine avec grâce et en souriant.

Quelle que fût la richesse de Corinthe, quel que fût le développement de sa civilisation, elle dut à ses relations avec l'Orient de devancer le reste de la Grèce dans la sculpture. Dès que les colonies de marins et de marchands envoyés de l'Orient commencèrent à explorer les côtes de la Grèce, une position aussi merveilleuse, sur un isthme qui unissait deux grands pays et deux mers, dut frapper les explorateurs. Les souvenirs populaires avaient conservé le nom d'une Océanide, *Éphyre* (Ophir?), qui avait donné son nom à la ville naissante. A la querelle du Soleil et de Neptune, qu'on prétendait s'être disputé la possession de la ville d'Éphyre, se rattachait la double idée d'Orientaux et de navigateurs. L'importance et la nature du culte de Vénus à Corinthe attestent également des liens étroits avec la Phénicie. Le voyage du Corinthien Bellérophon en Lycie, Médée venant de Colchide pour régner à Corinthe, sont de nouvelles preuves de cette constante parenté avec l'Orient. Le commerce des Corinthiens avec l'Orient était bien plus considérable que leur commerce avec l'Occident; aussi avaient-ils construit deux ports, le Schœnus et Cenchrées, sur la côte orientale de leur isthme, tandis qu'ils n'en avaient qu'un seul, le port Lechée, sur la côte occidentale. Les métaux, les matières précieuses nécessaires à l'industrie, les premiers artisans et les premiers modèles, longtemps peut-être les produits importés des artistes étrangers, leur vinrent de l'Orient. L'action du commerce sur un pays plus arriéré est tellement répétée, lente, insensible, qu'elle échappe à l'analyse des histo-

riens : ils ne peuvent que la constater. L'influence des arts de l'Asie sur l'art de Corinthe n'a donc rien qui nous étonne, et cette influence, plus marquée qu'en aucun lieu de la Grèce, explique le progrès plus rapide de l'art.

CHAPITRE IV

LES MAITRES CRÉTOIS A SICYONE.

A quelques lieues de Corinthe, à l'extrémité d'une plaine qui est commune aux deux villes, s'élevait jadis Sicyone, dont le nom occupe une place considérable dans l'histoire de l'art grec. Sicyone ne fut jamais puissante. Le voisinage de Corinthe la condamnait à un rôle secondaire ; son commerce était subordonné à celui de Corinthe, et, quelque prospère qu'il fût, il n'était que le reflet de la prospérité corinthienne. La ville ne pouvait donc espérer d'accroissements, mais elle brilla parmi les villes grecques par son amour pour les arts, par l'éclat avec lequel elle les cultiva, par le nombre d'artistes auxquels elle donna naissance. Située au seuil du Péloponèse, ainsi que Corinthe, Sicyone fut un premier point de fusion entre le génie dorien et le génie ionien : ses écoles unirent les principes et la solidité de l'un avec la liberté et la grâce de l'autre. La situation des ruines de Sicyone a quelque chose d'enchanteur. Il est vrai que ces ruines sont toutes dans l'ancienne citadelle. La ville basse, qui s'étendait

dans la plaine et se reliait à la mer, fut détruite dès l'antiquité par Démétrius Poliorcète. Les murs qui l'entouraient, ainsi que le port et le quartier maritime, n'avaient pas moins de trois lieues de tour. Mais Démétrius, l'an 303 avant J.-C., s'étant emparé de Sicyone, la détruisit et transporta ses habitants sur le plateau consacré à Cérès. Il espérait pouvoir ainsi la défendre et la garder plus facilement.

C'est donc uniquement sur le plateau que se trouvent les ruines de Sicyone, soit les restes de la ville de Démétrius, soit les débris des temples, du stade, du théâtre, qui se trouvaient auprès de l'ancienne acropole. Cette acropole est vaste et unie. Jadis l'eau y était amenée en abondance, et arrosait de fertiles jardins; aujourd'hui les jardins ont fait place à des champs d'orge et de blé. Plusieurs chemins, taillés dans les rochers et jadis fortifiés, conduisent sur le plateau qui commande une vue admirable. Le regard des Sicyoniens embrassait une plaine couverte de moissons abondantes, dont la plus grande partie appartenait aux Corinthiens; il embrassait aussi, avant la destruction de Démétrius, la basse ville avec ses temples, ses œuvres d'art innombrables, ses vaisseaux, qui ne pouvaient rivaliser avec les flottes puissantes de Corinthe. A droite, ils voyaient l'Acrocorinthe, une véritable montagne dont les rochers dorés par le soleil supportaient la forteresse et le temple de Vénus peint de riches couleurs. Le golfe de Corinthe, dont les eaux sont plus bleues que le ciel, s'arrondit mollement et s'arrête tout à coup au promontoire de Junon Acræa, qui cache la

mer des Alcyons. Au delà du détroit, la vue se porte sur les côtes de la Béotie, de la Phocide, de la Locride, découpées à l'infini. Le Parnasse, l'Hélicon, le Cithéron dressent à l'horizon leurs sommets blanchis par la neige. La mer elle-même, resserrée de toutes parts, ajoute au charme d'une riante nature, et les tempêtes ne peuvent l'agiter jusque dans ses profondeurs. En face de Sicyone s'étend une plage de sable fin où naissent au printemps les lis marins et les fleurs dont les racines aiment l'humidité. La douceur du site ne nuit point à son grand caractère. Un peuple qui vivait au milieu de conditions aussi charmantes semblait prédestiné à l'amour du beau et des jouissances élevées.

De tout temps, en effet, les arts furent en honneur à Sicyone. Elle disputait à Corinthe des inventions auxquelles l'une et l'autre ville avaient également tort de prétendre, par exemple celles de la plastique et de la peinture. Mais ces prétentions prouvent du moins que la culture des arts remontait dans ce pays à une haute antiquité. Pline rapporte que Sicyone fut longtemps le centre et, pour ainsi dire, la patrie de toutes les industries qui emploient les métaux, *officinarum metallorum omnium patria*. Encore en cela elle rivalisait avec Corinthe; peut-être cet art précoce était-il un héritage des *Telchines*, tribu vantée pour son habileté à travailler les métaux et qui avait anciennement occupé Sicyone. Si Corinthe subit l'influence de l'art oriental, Sicyone la subit également, et la jalousie avec laquelle les deux cités se disputaient toutes les inventions prouve que l'art avançait également aux

deux extrémités de la plaine. Le jour seulement où les procédés furent assez parfaits pour que le talent individuel pût se développer librement et les écoles se fonder, ce jour-là, une grande différence s'établit. Corinthe fut bientôt singulièrement surpassée.

Avant le milieu du sixième siècle, je cherche en vain à Sicyone une œuvre que les historiens aient signalée. Je parle d'une statue en métal, car Pausanias cite quelques statues en bois, particulièrement un Hercule qu'on attribuait à Laphaès, sculpteur de Phlionte, ville voisine. Il ne fait que mentionner également deux grossières représentations de Jupiter et de Diane exposées sur la place publique : Jupiter était une pyramide, Diane une colonne. Le trésor des Sicyoniens était célèbre à Olympie. Il était composé de deux chambres revêtues de bronze, où l'ordre dorique et l'ordre ionique étaient alliés.

L'activité des ateliers de Sicyone nous est inconnue, mais elle était réelle. Des artistes commençaient à s'y former, lorsque deux sculpteurs étrangers vinrent s'y fixer. C'étaient deux Crétois nommés *Dipœne* et *Scyllis*. Vinrent-ils s'établir à Sicyone parce qu'ils devaient y trouver des compagnons et des élèves? Existait-il entre la Sicyonie et la Crète des relations habituelles, tradition des Telchines que l'on sait avoir habité l'un et l'autre pays? Cette dernière supposition n'a rien d'invraisemblable.

Le développement des métiers qui peu à peu conduisirent à l'art apparaît de bonne heure en Crète. Les Dactyles et les Telchines furent toujours renommés

dans le travail des métaux. Le voisinage de l'Égypte et de la Phénicie exerça une salutaire action. La Crète se trouvait sur la grande ligne de navigation commerciale des Phéniciens, qui y possédèrent des établissements. L'art de sculpter le bois et d'y tailler des dieux est représenté par le fabuleux Dédale, dont le mythe figure peut-être les exportations des produits crétois. Dédale vint à Athènes à la suite de Minos, comme il alla avec lui en Sicile. N'est-ce pas dire que le conquérant apportait avec lui la civilisation et les arts naissants? L'empire maritime établi par ce roi, la Grèce réduite en partie à lui payer tribut, Athènes et Mégare notamment, la mer purgée des pirates phéniciens (car sur mer, comme sur terre, la race sémitique est portée au brigandage), furent des événements qui agirent sur la destinée de la race grecque. La Crète, cette île au climat privilégié, aux ports magnifiques, au sol fertile, vaste comme un continent et cependant à l'abri des invasions, était dans une situation admirable pour commander la mer. Elle était le centre de la Méditerranée orientale, et Aristote, dans sa *Politique* (II, 10), remarque aussi qu'elle semblait appelée à régner sur toute la Grèce. L'empire de Minos fut la première manifestation de cette belle destinée. Pourquoi finit-il avec lui? Pourquoi la Crète disparut-elle aussitôt de la scène du monde? C'est un problème qui n'a point été résolu, et que les historiens modernes, qui se sont occupés spécialement de la Crète, n'ont point accusé assez fortement. Peut-être est-ce dans la constitution intérieure d'un pays qu'il faut

chercher les causes de sa grandeur ou de sa faiblesse extérieure : la même loi préside à la destruction des États et à la décomposition du corps humain.

Les colonies doriennes qui vinrent s'établir en Crète y trouvèrent plus de calme que les conquérants de même race n'en trouvèrent dans le Péloponèse. Aussi l'île était-elle déjà redevenue florissante quand la Grèce était encore déchirée par les luttes des races qui se la disputaient. Les arts y grandirent d'autant plus vite qu'ils sentaient de plus près l'influence orientale. Les artistes crétois purent, à diverses reprises, venir donner des leçons à la Grèce. Ce que Dédale était pour la sculpture en bois, Dipœne et Scyllis le furent pour la sculpture en marbre. Les premiers, dit Pline, ils s'illustrèrent par ce genre de travail.

Le marbre qu'ils employaient était le marbre de Paros, à l'exemple des sculpteurs de Chio, et, ce qui est digne d'être noté, c'est que dans les deux îles de Paros et de Chio les Crétois avaient établi des colonies.

Dipœne et Scyllis vivaient avant Cyrus, vers la L^e^ olympiade ; car Cyrus, parmi le butin enlevé de Sardes, emporta une statue d'*Hercule* que ces deux artistes avaient faite pour Crésus. Ainsi, ce roi éclairé autant que magnifique avait demandé des œuvres d'art à la Crète, aussi bien qu'à Samos et à l'Ionie. Seulement comme le royaume de Lydie fut détruit trente-cinq ans plus tard par Cyrus, on ne peut décider si la L^e^ olympiade marque l'époque de la naissance des deux artistes ou celle de leur activité.

Arrivés à Sicyone, Dipœne et Scyllis entreprirent

quatre statues de divinités. Peut-être les Sicyoniens les avaient-ils appelés de Crète pour exécuter ce travail, séduits, comme Crésus, par leur réputation. Ces quatre statues étaient commandées et payées par l'État : c'était donc un travail d'une grande importance. Avant de l'avoir achevé, cependant, les artistes étrangers quittèrent Sicyone et se réfugièrent en Étolie. Ils se plaignaient, dit Pline, d'une injustice. Sans doute, persécutés par leurs rivaux, ils avaient subi quelque affront public. La jalousie dut être le fond de cette querelle. Les artistes sicyoniens, qui façonnaient les métaux, durent considérer avec envie ces étrangers qui savaient travailler cette belle pierre blanche transparente, rehaussée de grains harmonieux qui imitaient la fleur et jusqu'aux taches légères de l'épiderme humain, cette pierre qui n'avait pas de nom dans la langue grecque, que l'on faisait venir à grands frais de l'île de Paros, qui donnait aux formes une douceur et une lumière inconnues.

Dipœne et Scyllis restèrent quelque temps en Étolie, ou plutôt en Acarnanie, car je crois à une erreur géographique de Pline, qui ajoute que la ville d'Ambracie (en Acarnanie) était remplie des œuvres des deux Crétois. Les pays étant limitrophes, le naturaliste romain a pu se tromper. Les arts n'avaient rien de commun avec les Étoliens, peuple grossier, adonné au brigandage, méprisé des autres Grecs. Ambracie, au contraire, située sur un beau golfe, entourée d'un fertile territoire, fut une ville très-riche jusqu'à la guerre du Péloponèse; c'était, de plus, une colonie corin-

thienne. Ce fut donc là que les Crétois trouvèrent un accueil si favorable qu'ils y restèrent assez longtemps pour exécuter des œuvres nombreuses. Mais un jour la peste éclata à Sicyone; la famine s'ajouta à la peste, et l'oracle de Delphes, consulté par les Sicyoniens, leur répondit qu'ils étaient justement punis par les dieux de leur ingratitude envers Dipœne et Scyllis. Les artistes furent rappelés, reçus avec de grands honneurs, comblés de présents. De retour à Sicyone, ils achevèrent leurs quatre statues. C'étaient *Apollon*, *Diane*, *Hercule*, *Minerve*, qui peut-être ne formaient qu'un seul groupe représentant la fameuse dispute du trépied, si chère aux villes doriennes. Hercule, pour forcer la pythie à répondre à ses questions, enlevait le trépied de Delphes; Minerve l'assistait, comme cela se voit sur les vases peints; Apollon et Diane s'efforçaient de reprendre le trépied. Toutefois, ce sujet se prête peu à être traité en ronde bosse; il est plus favorable au bas-relief; le fameux relief du musée de Dresde en est la preuve. La vivacité des poses, les personnages entremêlés, le mouvement des divinités qui se disputent le meuble sacré, tout cela était difficile à rendre pour un art qui s'essayait à sculpter le marbre, et n'était encore que peu sûr de sa force. Il est plus naturel de croire que c'étaient des statues isolées destinées à divers sanctuaires et représentant les divinités principales de la ville.

La statue de Minerve fut plus tard frappée de la foudre; à Rome, sans doute, où les statues auraient été transportées, car Pausanias ne les vit plus à

Sicyone. Clément d'Alexandrie rapporte que Dipœne et Scyllis avaient sculpté en outre pour les Sicyoniens une statue de Diane, non plus en marbre, mais en bois. Il faut bien noter que ces deux artistes n'ont pas seulement travaillé le marbre. Avant de suivre l'exemple des statuaires de Chio, ils taillaient le bois; c'est pourquoi on les appelait élèves de Dédale, bien que plusieurs siècles les séparassent de ce temps fabuleux. On ne doit donc pas craindre de prêter à leurs œuvres un caractère archaïque, embarrassé, roide, et, lorsqu'ils façonnaient le marbre, le mérite d'exécution devait être contestable. D'ailleurs, ni les Grecs ni les Romains n'ont loué leurs essais, tandis qu'ils avaient un goût si vif pour les œuvres de Théodore de Samos, et surtout pour celles de Bupalus de Chio.

Cléone et Argos, deux villes peu éloignées de Sicyone, possédaient également des statues des vieux maîtres crétois. Pline dit que l'une et l'autre cité en étaient *remplies;* mais cette assertion exagérée ne persuadera personne. Soit que les Crétois eussent continué de résider à Sicyone, soit qu'ils se fussent transportés dans deux villes si voisines, il est certain qu'ils travaillaient pour les habitants de Cléone et d'Argos. Pour Cléone, ils firent une *Minerve;* pour Argos, six statues composant un ensemble placé dans le temple des Dioscures. On voyait *Castor* et *Pollux*, tenant chacun un cheval; *Hilaïra* et *Phœbé*, leurs femmes; *Anaxis* et *Mnasinoos*, leurs fils. Ce groupe autoriserait la supposition que j'indiquais plus haut, et qui



réunit en un même drame les quatre dieux qui se disputent le trépied de Delphes. Les figures étaient en bois d'ébène, quelques parties seulement en ivoire. L'art d'associer et d'agencer des matières différentes est déjà développé; les morceaux d'ébène, qui ne pouvaient être considérables, étaient ajustés avec soin; l'ébène lui-même n'est guère moins dur à tailler que le marbre. Sans rien préjuger du style encore primitif de ce groupe, on devine qu'il comporte une assez grande habileté pratique et que les combinaisons de substances variées qui ont été le privilége de l'art grec sont déjà en honneur.

Argos n'est séparée que par deux heures de marche de Tirynthe, la ville d'Hercule, Tirynthe, qui montre aux voyageurs l'enceinte complète de ses murs cyclopéens, roches superposées que des portes et des passages obliques semblent défendre encore. C'est bien la cité homérique, le repaire d'un chef de bande établi sur une éminence d'où il surveille la plaine, le camp fortifié où une tribu belliqueuse renferme aussi bien le butin conquis par son propre brigandage que les troupeaux et les instruments de labourage menacés par d'autres brigands. Tirynthe avait perdu de son importance et Argos l'avait facilement effacée. Elle n'en était pas moins respectée à cause de ses antiques souvenirs. Aussi les Tirynthiens imitèrent-ils l'exemple de leurs voisins et demandèrent-ils aux Crétois une statue d'Hercule, leur fondateur. C'est la troisième statue de ce dieu, si révéré des Doriens, qu'exécutèrent Dipœne et Scyllis. De même ils répé-

tèrent plusieurs fois l'image de Minerve. La Renaissance italienne nous montre avec quelle tranquillité naïve les maîtres primitifs se copient eux-mêmes.

Enfin le moine Cédrénus, historien byzantin dont les inepties sont nombreuses en matière d'art, raconte qu'il y avait à Constantinople, dans le palais de Lausus, une Minerve en émeraude haute de quatre coudées, c'est-à-dire de six pieds. Sésostris, roi d'Égypte, l'avait envoyée en présent à Cléobule, tyran de Lindos, dans l'île de Rhodes. Cette statue était l'œuvre de Dipœne et de Scyllis. Il est aussi naturel de faire ces artistes contemporains de Sésostris, qui vivait un millier d'années avant eux, que de confondre Bupalus de Chio avec Lysippe, comme l'a fait le même Cédrénus. Je ne dis rien de l'émeraude de quatre coudées, ou plutôt je soupçonne le moine ignorant d'avoir mal compris le mot *lychnitès*, par lequel on désignait une certaine qualité de marbre de Paros, et d'avoir cru qu'il s'agissait d'une pierre précieuse, émeraude ou autre. Dans ce cas, on admettrait simplement qu'il y avait dans le palais de Lausus une statue de Minerve, haute de six pieds, en marbre blanc, attribuée à Dipœne et à Scyllis. Cette statue, commandée anciennement par le tyran Cléobule, un des sept sages, avait été enlevée de Lindos. Lindos était une des cités doriennes de l'île de Rhodes; ses relations avec la Crète étaient tout à fait naturelles. Cléobule, d'ailleurs, fit ce qu'avait fait Crésus.

Tels sont les détails que l'antiquité nous a transmis sur les œuvres de ces deux artistes, mais sans parler



de leur beauté ni de leur mérite relatif. Peut-être Dipœne et Scyllis s'étaient-ils uniquement rendus célèbres par l'art d'employer le marbre, chose nouvelle sur le continent. Ils sont appelés fils ou élèves de Dédale, ce qui semble les rattacher aux anciennes traditions et au style archaïque; de plus, ils travaillaient le bois, même sur le continent. Je serais tenté de croire qu'ils ne surpassaient leurs contemporains que par leur adresse, leurs connaissances techniques; l'art leur dut un progrès tout matériel. Il n'est pas jusqu'à leur association qui ne me paraisse trahir des habitudes encore étroites, une routine timide; chacun avait sans doute sa spécialité, celui-ci le nu, celui-là les draperies. Deux hommes qui unissent constamment leurs forces accusent par là leur faiblesse. Cette union est fréquente dans l'enfance de l'art : Théodore et Rhœcus, Téléclès et Théodore, Bupalus et Athénis en sont la preuve. Un tel dualisme rappelle les métiers où chaque ouvrier exécute constamment la même pièce d'une arme ou d'une machine, ou, pour nous servir d'une comparaison plus noble et plus juste, il rappelle certains tableaux flamands où les animaux sont d'une main, le paysage d'une autre main; les figures sont de Rubens, les accessoires et les fleurs sont de Pierre Breughel.

Sans attribuer un grand mérite à Dipœne et à Scyllis, il faut reconnaître quelle salutaire influence ils ont exercée sur l'art de la Grèce continentale. Ils lui ont apporté des procédés plus savants et cette admirable matière dont la sculpture moderne est si éprise,

sans laquelle la sculpture ancienne n'aurait point atteint sa divine perfection, le marbre. Leur action s'étendit d'autant plus qu'ils se déplacèrent : Ambracie, Cléone, Argos, Tirynthe, s'enrichirent de leurs productions; Corinthe était trop voisine pour ne pas profiter de leur exemple; Sparte leur dut son école de sculpture. C'est ce que nous constaterons en retraçant l'histoire de leurs élèves immédiats.

CHAPITRE V

ÉCOLES DORIENNES. — SICYONE, CORINTHE, ARGOS.

Nous avons suivi jusqu'ici le progrès de la sculpture à mesure qu'elle s'avance de l'Orient vers l'Occident. C'est de Samos, de Chio, de l'île de Crète que viennent les maîtres et les découvertes. Bientôt la science nouvelle se répand sur le continent; Sicyone, Corinthe, Argos, Cléone, Ambracie nous montrent ou les œuvres de Dipœne et de Scyllis, ou leurs élèves. Dans d'autres endroits, leur influence s'est peut-être fait sentir, mais elle nous échappe, parce que des temps aussi reculés sont avares de témoignages et ne se trahissent que par quelques mots épars. Nous voyons, toutefois, la sculpture gagner l'intérieur du Péloponèse et s'établir victorieusement à Sparte, la capitale du Péloponèse et des Doriens. En même temps, elle franchit les mers et s'étend de plus en plus vers l'Occident. Voici *Cléarque* de Rhégium, qui est désigné comme élève des deux sculpteurs crétois, et, pour qu'il ne soit pas une excep-

tion dans cette partie de la basse Italie qui s'appelle la Grande-Grèce, voici *Daméas* de Crotone, qui le suit de quelques années. C'est lui qui fait pour Olympie la statue de l'athlète Milon, statue de bronze que Milon lui-même portait sur ses épaules. Plus loin encore, sur la côte de la Sicile, à Agrigente, voici un contemporain de Dipœne et de Scyllis, un sculpteur venu d'Ambracie, qu'ils ont peut-être instruit pendant leur séjour en Acarnanie, *Polystratos;* il a été mandé pour faire la statue du tyran Phalaris, et il se rencontre à son tour avec un artiste agrigentin, *Périlaos*, l'auteur du taureau de Phalaris. On regarde volontiers comme une fable cette légende du taureau d'airain auquel les Grecs semblent avoir immolé des victimes humaines, aussi bien qu'au Minotaure de Crète; mais la fable n'est sans doute qu'un emprunt fait à la religion phénicienne et au culte sanglant de Moloch.

Enfin, à l'extrémité de la Sicile et du monde grec, Sélinonte nous offre, non pas des noms de sculpteurs, mais quelque chose de plus précieux encore, leurs œuvres. Sur ces curieux monuments d'époques différentes, quoique peu éloignées, on saisit le moment où l'influence de l'art grec, déjà nettement caractérisé, se substitue à l'influence de l'art oriental, transmis primitivement par les Phéniciens, qui de tous côtés entouraient Sélinonte. Nous reviendrons plus tard sur les bas-reliefs des temples de Sélinonte.

Rien de surprenant, si l'on observe dans l'histoire de la statuaire la même diffusion, le même ensemble de progrès que nous avons constatés dans l'histoire

de l'architecture. Les matières nouvelles sont transportées par le commerce, les artistes voyagent, les types, les sujets, les procédés, les innovations se transmettent de ville en ville et de pays en pays. La Méditerranée, ce lac du monde ancien, est sillonnée par d'innombrables navires; les colonies les plus lointaines ne font pas seulement un échange de marchandises, elles font un échange d'idées. Entre ces villes grecques, toutes si bien assises au bord de la mer, le commerce et les relations de chaque jour sont les fils invisibles qui forment peu à peu, en se jouant de l'analyse la plus subtile des historiens, cette trame magnifique qu'on nomme la civilisation grecque. La mer ne séparait point les îles ni les continents : elle les unissait. Le monde grec, si vaste déjà sur la carte, plus vaste encore lorsque l'on considère le développement de ses côtes, était conquis à l'unité intellectuelle par la rivalité même qui s'opposait à son unité politique. Personne ne voulait se laisser dépasser, et, dans cette lutte d'un peuple qui poursuivait la perfection par la seule force de son instinct, les haines et les antagonismes de races étaient oubliés. J'avoue que j'admire sans réserve la facilité, l'humanité, la tolérance, la bonne grâce de l'esprit grec, qui a su distinguer l'ordre politique et l'ordre moral, qui n'a point sacrifié aux nécessités de la guerre les arts de la paix. Aussi les Hellènes, tout en restant divisés à l'infini et en ne trouvant jamais assez de champs de bataille pour s'égorger, ont-ils eu, par les lettres et les arts, une vie commune : l'unité de la Grèce, c'est son génie.

L'exemple le plus sensible de cette communauté frappe dès les premiers développements de l'art. Les Ioniens, quoique chassés par les Doriens, leur renvoient plus brillante la civilisation qu'ils ont emportée avec eux, et deviennent leurs instituteurs. Cette action d'un peuple sur un autre peuple n'a rien de systématique; c'est quelque chose où la volonté des hommes n'a point de part; la civilisation se répand à la manière des eaux qui, dès que deux mers communiquent, cherchent naturellement leur niveau. Bientôt, au contraire, les villes de l'Asie Mineure seront abaissées par la conquête des Perses, et les arts éliront leurs centres de prédilection dans les villes de la Grèce continentale. Alors, à son tour, l'Ionie leur demandera à prix d'or des leçons, des chefs-d'œuvre et des artistes.

Je ne puis m'expliquer toutefois comment, après les écoles de Samos et de Chio, qui comptent trois ou quatre générations, les sculpteurs ont fait complétement défaut en Orient. L'attention publique, il est vrai, se portait sur l'Occident, en même temps que la grandeur s'y concentrait. Aussi concevrais-je que les artistes ioniens eussent imité l'exemple de Théodore, de Dipœne, de Scyllis, et quitté leur patrie pour aller chercher la gloire à Sparte, à Sicyone, à Argos. Mais l'Asie Mineure et les îles ne produisent même plus de sculpteurs dans ce siècle, excepté *Bathyclès* de Magnésie et le Crétois *Aristoclès*, qui tous les deux, en effet, s'établissent dans le Péloponèse. Faut-il reconnaître un de ces faits que l'esprit humain n'explique pas, un

de ces hasards qui ne se ramènent à aucune théorie? La statuaire, assurément, ne fut point délaissée par les villes ioniennes, mais elle tomba dans des mains obscures. Les talents individuels sont comme ces fleurs sauvages qui se transplantent, mais ne se laissent point semer. Qui sait combien de noms ont été oubliés par les critiques anciens? Qui peut dire combien d'autres, consignés dans leurs écrits, ont été perdus avec eux? C'est ainsi que les Grecs eux-mêmes connaissaient à peine et ne citaient pas davantage un artiste qui vivait vers l'an 500 avant J.-C., et s'appelait *Téléphane*. Au dire du petit nombre de connaisseurs qui avaient vu ses œuvres, parmi lesquelles ils recommandaient un *Apollon*, une statue de *Larissa*, un *Athlète*, Téléphane était un des meilleurs artistes de son temps; ils le comparaient à Myron et à Polyclète. Mais il était demeuré obscur parce qu'il avait vécu en Thessalie, pays perdu pour les arts et situé en dehors du mouvement hellénique. Ses œuvres étaient restées enfouies, selon l'expression de Pline le Naturaliste, qui seul a sauvé la mémoire d'un talent aussi remarquable. De plus, Téléphane avait travaillé pour les rois de Perse, pour Darius et pour Xerxès; le sentiment national avait contribué à faire renier des œuvres perdues chez les Barbares. Savons-nous donc combien de sculpteurs ont été oubliés dans les villes du Nord ou dans l'intérieur de l'Asie? Car les rois de Perse professaient une singulière estime pour les artistes grecs; ils recherchaient leurs œuvres, pour orner leurs palais, avec une passion qui doit nous faire écou-

ter avec défiance la haine éloquente des historiens grecs.

C'est donc dans le Péloponèse qu'il faut chercher les élèves de Dipœne et de Scyllis. La génération qui suivit la cinquantième olympiade, de l'an 576 à l'an 550 environ, fut témoin d'un mouvement décisif dans l'art de sculpter. De même qu'une langue bien faite est nécessaire pour exprimer la pensée et qu'elle apprend à bien penser, de même le marbre et le bronze, matières sculpturales par excellence, furent une condition de progrès pour les artistes et les inspirèrent. Du reste, Dipœne et Scyllis ne travaillaient point uniquement le marbre; ils employaient aussi le bois, l'ivoire, l'or peut-être; de sorte que nous ne serons point surpris lorsque Pausanias, citant une seule fois les élèves de ces deux maîtres, soit à Délos, soit à Olympie, ne désignera aucune statue de marbre.

Si l'on compte les écoles de sculpture au siècle de Pisistrate, on en trouve quatre dans le Péloponèse : *Sicyone*, *Corinthe*, *Argos* et *Sparte;* elles constituent les écoles doriennes. L'*école d'Égine* et l'*école d'Athènes* ont chacune leur caractère propre et méritent d'être étudiées à part. Faut-il constituer une septième école, celle de Thèbes? La tradition s'y manifeste-t-elle avec assez d'éclat? Les maîtres et les disciples forment-ils une chaîne assez continue? L'art y rencontre-t-il un centre assez nettement déterminé? C'est une question qu'il vaut mieux reprendre plus tard, en étudiant le siècle de Périclès, car Thèbes ne se rattache en rien au mouvement du Péloponèse, et les

statuaires qu'on y remarque sont déjà contemporains des guerres médiques.

Nous nous bornons aux écoles doriennes, et nous cherchons d'abord à Sicyone quelle influence ont exercée Dipœne et Scyllis. Il semble que les jalousies excitées par leur présence n'aient point cédé aux avertissements de l'oracle de Delphes et que les artistes sicyoniens se soient toujours tenus à l'écart. Ces deux maîtres n'ont point eu de successeur immédiat; la culture des arts continue à Sicyone sans être signalée par aucun nom, à moins qu'on ne considère comme appelé par Dipœne ou par Scyllis un autre Crétois, *Aristoclès,* qui, né à Cydonie, vint quelques années plus tard s'établir à Sicyone; il semble même qu'il y ait obtenu le droit de cité, car il est désigné quelquefois comme Sicyonien. On montrait de lui, à Olympie, *Hercule* disputant à une Amazone à cheval son baudrier. Évagoras de Zancle avait dédié ce groupe que nous retrouverons un jour répété, dans un style plus jeune, sur une métope de Sélinonte. Aristoclès, si l'on en croit Pausanias, devrait être compté parmi les plus anciens artistes; la ville de Zancle, ajoute-t-il, portait alors son premier nom, et ne s'appelait pas encore Messana (Messine). C'est nous dire seulement qu'il vivait avant les guerres médiques, sans fixer aucune date. Le calcul des générations donnerait un point plus précis, la 64e ou la 65e olympiade, par exemple; car nous connaissons le fils et le petit-fils d'Aristoclès. *Cléœtas*, son fils, construisit à Olympie un système ingénieux de barrières pour régler la

course des chars, et l'on voyait de lui, dans l'Acropole d'Athènes, un guerrier avec un casque et des ongles d'argent. Cléœtas, à son tour, eut deux fils : *Aristoclès*, qui portait le nom de son grand-père et le célèbre *Canachus*. Tous les deux furent sculpteurs : Aristoclès était chef de l'école, Canachus l'illustrait par ses œuvres. Canachus joue un rôle assez important dans l'histoire de l'art pour qu'il soit nécessaire de l'étudier plus tard avec une attention particulière. Il vivait, du reste, au commencement du siècle de Périclès; il précède immédiatement les grands maîtres; avec lui nous sommes bien loin des traditions de Dipœne et de Scyllis.

Retournons donc en arrière, et, puisque Sicyone n'offre point d'artiste qui recueille manifestement l'héritage des Crétois, regardons autour de Sicyone quels sont leurs contemporains, quels sont ceux qui ont été gagnés, du moins, par leur exemple ou excités par leur gloire. Il y avait à Sicyone une statue en bois d'Hercule. Cette statue avait été faite par *Laphaès*, né à Phlionte, ville voisine. Il faut noter que les auteurs ne rangent point Laphaès parmi les élèves de Dédale, et que son œuvre, par conséquent, n'a point un caractère primitif. Bien plus, Laphaès avait un style qui lui était propre et faisait reconnaître ses statues entre toutes les statues de bois. En effet, Pausanias visite une ville d'Achaïe, Ægire, située non loin de Sicyone, sur les bords du golfe de Corinthe. On lui montre une statue en bois de Minerve dont les pieds, les mains et le visage sont en ivoire, tandis que ses vêtements sont dorés et rehaussés de couleurs. Un

peu plus loin, son guide le mène devant un temple d'Apollon dont les frontons sont ornés d'anciennes statues; la statue du dieu lui-même est ancienne, elle est d'une proportion colossale; le dieu est représenté nu. Pausanias demande quel en est l'auteur. Son guide l'ignore; mais Pausanias fait cette réflexion : « Pour tous ceux qui ont vu l'Hercule de Sicyone, il est aisé de reconnaître que l'Apollon d'Ægire est également l'œuvre de Laphaès. » Ainsi, même pour un voyageur plus curieux que passionné, peu doué du sens du beau, mais qui avait vu et comparé beaucoup de choses, les œuvres de Laphaès avaient un caractère particulier, un style propre, une marque originale. Cette personnalité indique un progrès immense dans l'art; c'en est assez pour nous empêcher de croire Laphaès antérieur à la 50e olympiade, c'est-à-dire à Dipœne et à Scyllis.

Corinthe touche à Sicyone, elle lui dispute l'invention des arts; ces deux villes font éclater en tout ce qui touche à l'art une rivalité généreuse. Corinthe ne s'est-elle point émue de l'arrivée de Dipœne et de Scyllis? Ne les a-t-elle point appelés comme Argos et peut-être comme Sparte? N'a-t-elle point envoyé, du moins, quelques sculpteurs se former auprès d'eux? Aucun fait ne justifie des suppositions aussi vraisemblables. On remarque, toutefois, parmi les Corinthiens, un artiste qui suit d'une génération les artistes crétois, et qui a été contemporain de leurs élèves; c'est *Euchir*, qu'il ne faut pas confondre avec le modeleur que Démarate emmène en Etrurie. Il y a un siècle de distance.

Peut-être était-il de la même famille, car l'on sait comment les noms se transmettaient chez les Grecs, en sautant une génération. Les œuvres d'Euchir nous sont inconnues; il avait pour maîtres deux Lacédémoniens, Syadras et Chartas, qui vivaient en même temps que Dipœne et Scyllis. Nous perdons ensuite de vue l'école corinthienne pendant quelques années, ce qui n'est une preuve ni de mort ni de stérilité; elle reparaît avec éclat vers le temps des guerres médiques. Alors trois sculpteurs corinthiens *Amyclæus*, *Chionis* et *Diyllos* exécutent un groupe composé de cinq statues que les Phocéens consacrèrent à Delphes en souvenir d'une victoire remportée sur les Thessaliens. C'était la célèbre dispute du trépied sacré. Hercule avait enlevé du temple le trépied, Apollon prétendait le lui arracher. Diane et Latone assistaient Apollon, Minerve était auprès d'Hercule. Nous voyons comment ce sujet est interprété sur les vases peints et les bas-reliefs; il n'y a point de lutte et les artistes ne donnent point aux divinités la violence de l'épopée homérique. La colère d'Hercule ne se manifeste que par une menace; il retourne la tête, en sentant une main retenir le trépied qu'il emporte sur son épaule et il lève doucement sa massue. Apollon, au contraire, s'avance légèrement et touche à peine le trépied, tandis que les déesses s'approchent avec le charmant sourire que l'on remarque sur les sculptures de cette époque, sourire banal, mais qui répand toujours du charme sur les compositions, en prêtant de la grâce même aux combats et à la mort sanglante. Nous

sommes assurés que le groupe des artistes corinthiens était conçu dans ce principe. Diyllos et Amyclæus avaient exécuté en commun Hercule, Apollon et Latone ; Chionis avait fait seul Diane et Minerve. Chionis est un de ces artistes que Vitruve appelle malheureux, parce que la chance favorable leur a manqué bien plus que le talent. Peut-être est-ce aux trois artistes corinthiens qu'il faut attribuer la création de cette scène si souvent reproduite, quoique avec une certaine variété, par l'art grec.

De la plaine qui est commune à Corinthe et à Sicyone, il faut un jour de marche pour passer dans la plaine d'Argos. Avant d'y arriver, on traverse la vallée de Némée et le voyageur cherche du regard, dans les rochers, l'antre du lion fameux que vainquit Hercule. La Grèce n'a jamais produit de lions; les Grecs ne connaissaient le lion et à plus forte raison son image que par les traditions orientales. Même dans l'art parfait, la tête du lion du Parthénon, par exemple, diffère bien peu du lion assyrien. Les lions sculptés sur la porte de Mycènes sont un emprunt encore plus sensible fait à l'Orient; et, lorsqu'on voit quelle idée les Asiatiques attachaient aux lions figurés sur les fortifications d'une ville, on se demande si le lion de Némée n'est pas simplement l'emblème d'une forteresse primitive, semblable à Tirynthe et à Mycènes, qu'Hercule aurait soumise. Aujourd'hui, les ruines d'un temple dorique ajoutent à l'intérêt d'un lieu déjà illustré par la fable. Les colonnes étendues sur le sol attestent, par leur position même, qu'un

tremblement de terre les a renversées, en les faisant rayonner dans divers sens. Plus loin, on rencontre Mycènes, la ville d'Agamemmon, avec ses murs formés d'assises gigantesques, ses portes savamment protégées, ses lions sculptés, ses *trésors* qui n'ont pas encore été tous fouillés. Car celui qu'on appelle communément *trésor d'Atrée* est seul déblayé ; deux autres, faciles à reconnaître, attendent qu'on les explore; peut-être éclaireront-ils les savants sur des monuments dont la destination n'a pu être déterminée avec certitude.

Enfin nous sommes dans la plaine d'Argos, où croissent de riches moissons et que l'Inachus arrose de ses eaux promptes à tarir. Non loin était le grand sanctuaire de Junon, où des fouilles ont été entreprises en 1854 à l'aide d'une souscription recueillie à Munich. Des centaines de fragments de sculptures ont été découverts : le jour où ils seront dessinés, non sans un retard regrettable, ils jetteront quelque lumière sur l'école de Polyclète. Argos est au nord-ouest dans la plaine, à une certaine distance de la mer. Au fond du golfe argolique, la côte est basse et marécageuse ; une ville ne pouvait s'y établir, l'hydre de Lerne avait pris possession de ce marais alimenté par la fontaine Amymone. L'Acropole d'Argos, au contraire, est très-élevée : elle présentait à Danaüs et à sa colonie un asile contre les pirates. On y reconnaît encore les restes de murs antiques auxquels ont été superposées des fortifications modernes. Un théâtre, creusé en partie dans le rocher, est adossé à l'Acro-

pole; selon le goût si excellent des Grecs, il regarde la mer et commande une vue délicieuse. La ville ancienne proprement dite, la ville basse est couverte par des constructions turques et grecques; il y a là, sous le sol, bien des secrets qui ne seront peut-être jamais révélés.

Les écoles de sculpture d'Argos et de Sicyone ont échangé tour à tour leurs leçons et leurs maîtres. Pendant l'enfance de l'art, Sicyone est plutôt unie à Corinthe; quand l'art se développe, elle paraît en relation plus étroite avec Argos. Il est vraisemblable que Dipœne et Scyllis s'établirent à Argos quand ils quittèrent Sicyone. Plus tard, nous verrons que les historiens font naître le grand Polyclète tantôt à Sicyone, tantôt à Argos, comme pour indiquer que les écoles des deux pays se confondaient volontiers. C'est pourquoi je n'ai point hésité à réunir, sous le titre commun d'écoles doriennes, les écoles de Sicyone, de Corinthe et d'Argos, auxquelles il faudra joindre celle de Sparte. Leur style devait offrir une ressemblance, autant que l'architecture dorique des divers pays offre de conformité. Cependant les formes de la sculpture permettent à l'artiste, bien mieux que les lignes de l'architecture, de marquer sa personnalité.

Je ne ferai point remonter les origines de l'art argien jusqu'à *Épéus*, le constructeur du cheval de Troie; mais les traditions s'accordent avec les sculptures de Mycènes pour attester les relations de l'Argolide avec l'Orient. On essayerait en vain de pénétrer les ténèbres de ces origines. Pour trouver des noms his-

toriques, il faut arriver à Dipœne et à Scyllis. Nous avons vu déjà quelles œuvres ils exécutèrent pour Argos, quelles œuvres pour Tirynthe, ville voisine. Après eux, les témoignages anciens disparaissent, sans qu'il faille regarder ce silence comme l'expression de la pauvreté de l'école. Dipœne et Scyllis qui maintinrent l'enseignement, travaillèrent au progrès de l'art, fournirent des élèves qui devaient les surpasser eux-mêmes et les faire oublier, ou, du moins, il a plu au hasard, qui a déchiré tant de pages des annales de l'art, de condamner tous ces travaux à l'oubli. On en trouve à Argos une preuve mémorable que je m'empresse de saisir, parce qu'elle donne plus de force à mes protestations contre les lacunes de l'histoire.

Dans la 65e olympiade, l'an 516 avant J.-C., un Arcadien nommé Démarète remporta à Olympie le prix de la course armée, c'est-à-dire de la course dans laquelle les concurrents paraissaient dans le stade couverts d'une pesante armure; de tels jeux étaient un véritable apprentissage de la guerre, car c'était ainsi qu'on courait à l'ennemi. Le fils de ce même Démarète, Théopompe, fut couronné à son tour une génération plus tard. Les statues du père et du fils furent consacrées à Olympie; deux sculpteurs d'Argos, *Eutélidas* et *Chrysothémis*, en étaient les auteurs. Sur le piédestal était gravée l'inscription suivante, que je recommande très-vivement à l'attention du lecteur :

« Ces statues sont l'œuvre d'Eutélidas et de Chrysothémis d'Argos, qui tiennent leur art de leurs prédécesseurs, τέχνην εἰδότες ἐκ προτέρων. »

Ils avaient donc des prédécesseurs à Argos, c'est-à-dire des maîtres dont ils se plaisaient à rappeler le souvenir, puisqu'ils travaillaient à Olympie cinquante ou soixante ans après Dipœne et Scyllis. Pendant cet intervalle, l'art n'avait donc pas été négligé par les Argiens, et il y avait eu des sculpteurs que les anciens nous ont laissé ignorer. En un mot, nous avons donc le droit de récuser parfois le silence de l'histoire, lorsqu'elle nous dérobe le lien qui unit des générations d'artistes et fait paraître intermittente et périssable la tradition des écoles qui n'ont pas cessé de croître et de produire.

La statue de Démarète le représentait armé, tel qu'il était descendu dans l'arène pour disputer le prix : il tenait un bouclier, sa tête était couverte d'un casque et ses jambes portaient des cnémides. Sa pose était sans doute celle d'un homme qui court ou qui va s'élancer : le sculpteur archaïque était déjà assez libre pour donner à ses divinités la légèreté et le mouvement, et l'on voit alors les statues se soulever sur la pointe des pieds, avancer une jambe comme pour marcher avec cette allure poétique que notre imagination prête aux dieux, tandis que nous lisons Homère.

Je citerai encore un artiste argien, antérieur aux guerres médiques et qui a dû être l'élève ou le contemporain de Chrysothémis et d'Eutélidas : c'est le sculpteur *Aristomédon*, qui fit, pour les habitants de la Phocide, diverses statues qu'ils consacrèrent à Delphes. Au moment de livrer aux Thessaliens une bataille qui devait décider de leur sort, les Phocéens avaient réuni

leurs femmes, leurs enfants, les statues de leurs divinités sur un immense bûcher. Trente guerriers, si l'armée était vaincue, devaient allumer le bûcher et s'entre-tuer ensuite. Ces dispositions prises, on alla au combat. La lutte fut désespérée et la victoire complète. Dans leur joie, les Phocéens consacrèrent à Delphes les statues de Rhæos et de Daïphantès, chefs de l'armée, de Tellias, leur devin; ils y joignirent celles des héros protecteurs du pays, de Phocus notamment, dont le nom avait servi de mot d'ordre pendant la bataille. Aristomédon, d'Argos, était l'auteur de toutes ces statues.

L'école argienne n'a donc cessé ni de vivre ni de grandir depuis sa naissance. Aussi ne serons-nous point surpris de la voir tout à coup jeter un grand éclat lorsque *Agéladas* formera par ses leçons, qu'on viendra chercher de loin, les trois plus grands sculpteurs du siècle de Périclès : Myron, Polyclète et Phidias. Agéladas ne fut point dans l'histoire de l'art, chez les Argiens, un accident glorieux; il relève, lui aussi, de ses prédécesseurs, ἐκ προτέρων, comme disait le vers cité plus haut. La grandeur de l'école argienne, au temps de la perfection, a été préparée lentement par une suite de travaux et de maîtres, depuis l'enfance de l'art. D'ailleurs, Agéladas appartient, par ses premières années, au siècle de Pisistrate; il est un des grands sculpteurs de l'école archaïque. De même que le Sicyonien Canachus, il mérite une étude spéciale.

Avant de quitter l'Argolide, jetons un regard sur une petite ville dont le nom est devenu immortel,

grâce aux poëtes tragiques et aux souvenirs de Thésée et d'Hippolyte : je veux parler de Trœzène. Trœzène est une ville d'Argolide; elle est située vers la pointe sud-est, à une demi-lieue de la mer, en face de l'île de Calaurie, où mourut Démosthène. Des restes de temples, des constructions diverses, une tour qui a servi de défense dans les temps modernes, signalent l'emplacement de l'antique Trœzène. Elle est adossée aux dernières pentes des montagnes de l'Argolide; si l'on y pénètre, on rencontre des ravins verdoyants, des ruisseaux qui coulent sous de sombres ombrages, des beautés sévères, des rochers qui se dressent à pic des deux côtés du défilé et s'unissent par une arche naturelle que les Grecs modernes appellent le Pont-du-Diable. Par un contraste fréquent en Grèce, la nature la plus riante s'offre à quelques pas de la nature la plus austère. En descendant vers la mer, en face de Calaurie, est un vaste bois d'orangers et de citronniers qui répandent au loin leur parfum. On montrait à Trœzène, dans l'antiquité, quelques statues de bois qui frappent mon attention, parce qu'elles ont fait vivre le nom d'un artiste, *Hermon*, habitant de Trœzène. Il fit, pour un temple très-ancien, bâti jadis par Pitthéus, la statue d'*Apollon Théarien*. On citait encore ses statues de *Castor* et de *Pollux*, également en bois. L'époque à laquelle vivait cet artiste devait être assez reculée, puisqu'il ne travailla que le bois, mais il est impossible de la fixer. Peut-être Hermon se rattachait-il à l'école argienne, et, par conséquent, à Dipœne et à Scyllis. Autrement, il eût été classé par

les auteurs parmi les Dédalides, si ses œuvres eussent eu un caractère primitif.

Du reste, on trouve de tous côtés des élèves des deux sculpteurs crétois, même quand la patrie de ces élèves demeure inconnue. Tels étaient (nous le savons par un témoignage positif) *Tectæus* et *Angélion*, qui exécutèrent en commun une statue d'*Apollon*. Cette statue, souvent citée et que reproduisent véritablement certaines monnaies d'Athènes, était à Délos; les proportions en étaient colossales, car, tandis que la main droite du dieu tenait un arc, sa main gauche étendue portait les Trois Grâces, de même que plus tard la Minerve et le Jupiter de Phidias portaient dans leurs mains la Victoire. Les Trois Grâces tenaient chacune un instrument de musique, une lyre, une flûte et une syrinx; celle qui avait la syrinx l'approchait de ses lèvres comme si elle en jouait. Ainsi les attributs des divinités et les divinités secondaires elles-mêmes n'étaient pas encore nettement déterminés. Les Grâces représentées dans la main d'Apollon ressemblent fort à des Muses, et, sans l'avertissement des critiques grecs, si une pareille statue nous était montrée, nous n'hésiterions pas à dire qu'Apollon porte trois Muses.

La monnaie attique sur laquelle est figuré[1] ce groupe est d'une époque beaucoup plus récente, peut-être du temps des empereurs. Elle est en bronze et se trouve au Musée britannique. Sur le revers, on voit Apollon, les bras étendus symétriquement et se faisant équi-

[1] Voyez mes *Monnaies d'Athènes*, page 364.

libre. La main gauche tient un arc, la main droite trois petites figures, trop petites pour que le graveur ait pu indiquer leurs attributs, mais on reconnaît les Grâces. Les épaules du dieu sont carrées, sa tenue roide; mais si l'aspect est archaïque, il ne faut pas oublier que les jambes sont modelées. Quant au style de l'œuvre, une réduction nécessairement aussi infidèle que l'est une petite figure répétée sur une monnaie ne peut en donner aucune idée.

CHAPITRE VI

ÉCOLES DORIENNES. — SPARTE.

De même qu'en parcourant une route pénible et aride, on a besoin d'entrevoir le terme du voyage, de même il est utile d'avertir que nous cesserons bientôt de chercher le fil de la tradition historique à travers les ténèbres de l'art naissant, les contradictions des historiens, la sécheresse des biographies. Si ces études ont quelque intérêt scientifique, elles offrent peu de charme : j'agirai prudemment en annonçant qu'elles finissent bientôt. Dans le présent chapitre, nous épuiserons le Péloponèse et verrons l'école de Sparte. Le chapitre suivant montrera quelle a été l'expression la plus haute et la plus avancée des écoles doriennes du Péloponèse, au siècle de Pisistrate; Canachus et Agéladas représentent cet immense progrès, et leurs œuvres sont assez bien décrites par les Grecs, pour qu'il soit possible de se les figurer par la pensée. Dès lors, il ne restera plus à examiner que l'école d'Athènes et l'école d'Égine, si dignes de captiver l'attention. Nous au-

26

rons achevé de reconstruire la charpente historique d'un siècle fort peu connu, et nous n'aurons plus que le plaisir d'examiner les monuments de cette époque qui nous ont été conservés, les frontons d'Égine, les statues et les bas-reliefs retrouvés sur le sol de l'Attique.

Nous avons parcouru l'orient du Péloponèse, il nous reste à jeter un coup d'œil sur la partie occidentale. Quels pays contient cette moitié de la péninsule? La Laconie, la Messénie, l'Arcadie, l'Élide, la Triphylie et l'Achaïe.

L'Achaïe est une petite confédération qui demeura isolée du reste de la Grèce jusqu'aux jours de la lutte suprême contre l'ambition des successeurs d'Alexandre et la conquête romaine. Ses habitants furent pendant de longs siècles ensevelis dans le calme et dans un heureux égoïsme, indifférents même à l'invasion des Perses, régis par de sages lois, s'appliquant à perfectionner leur constitution politique, que les Grecs considéraient comme un modèle. Les Achéens, cette race glorieuse chantée par Homère, ne reparaîtront qu'aux derniers jours de la Grèce, et leur nom s'étendra de nouveau à tous les Hellènes qui voudront défendre la liberté mourante. Jusque-là, ils sont oubliés de l'histoire. Leur pays est assez fertile, bien que resserré entre les montagnes et la mer, et traversé par des torrents qui se dessèchent aux premières chaleurs. L'Achaïe est sans ports, par conséquent sans commerce; ni l'industrie, ni les arts n'ont pu se développer dans ces conditions.

Qu'on ne cherche pas davantage des artistes et un mouvement intellectuel dans la Triphylie, petite contrée qui n'eut qu'une vie précaire et fut, le plus souvent, asservie aux Éléens. Il en est des peuples comme des particuliers : lorsqu'ils luttent contre les nécessités de chaque jour, ils ne songent ni au luxe ni aux arts qui sont le privilége des opulents loisirs.

L'Élide, au contraire, fut de bonne heure riche, éprise des prospérités de la paix, respectée à cause de son caractère religieux. Les troupes des pays voisins déposaient leurs armes avant de traverser l'Élide, terre sacrée, et ne les reprenaient qu'à la frontière. Olympie fut, dès le principe, le sanctuaire de l'art autant que de la religion, et les Éléens, dépositaires de tant de statues et de tant d'offrandes magnifiques, ne pouvaient rester eux-mêmes insensibles à la gloire qui s'attache aux arts. Ils ne se bornèrent point tout à fait à jouer vis-à-vis des Grecs le rôle de maîtres des cérémonies; ils élevèrent des temples, consacrèrent les images de leurs divinités protectrices. Cependant on ne compte chez eux que peu d'artistes, architectes ou sculpteurs; ils n'eurent qu'un commerce peu étendu, faute de ports et d'industrie; on ne voit pas non plus que l'amour du beau ait produit dans la société éléenne ces efforts puissants qui assurèrent, dans certaines villes, la perpétuité des écoles aussi bien que leur éclat. D'ailleurs, l'Élide avait peu d'importance politique : située à l'extrémité du Péloponèse, elle ne participait que de loin au mouvement de la Grèce, elle était en dehors du grand courant des faits et des idées. Les

douceurs de la paix, les pompes tranquilles du culte endormaient les esprits ; l'art trouvait des adeptes, mais par la contagion de l'exemple. Le vaste musée d'Olympie ne pouvait manquer de toucher quelque nature privilégiée et d'inspirer au moins un sculpteur. En effet, nous n'en remarquons qu'un seul qui vivait au commencement des guerres médiques. Il s'appelait *Callon;* il était d'Élis, et il faut se garder de le confondre avec un sculpteur du même nom, beaucoup plus célèbre, qui était d'Égine.

Callon l'Éléen avait fait pour Olympie une statue de *Mercure* tenant son caducée; elle lui fut commandée par Glaucias de Rhégium. Son œuvre la plus considérable était une série de statues de bronze commémoratives, consacrées par les Messéniens qui s'étaient établis à Zancle (Messine). Chaque année, les citoyens de Zancle envoyaient un chœur de trente-cinq enfants avec leur maître de musique et un joueur de flûte prendre part à une fête qui se célébrait à Rhégium, de l'autre côté du détroit. Mais, si courte que soit la traversée, Charybde et Scylla étaient redoutées justement : une tempête s'éleva et le bâtiment fut englouti par les flots. Comme les enfants appartenaient aux premières familles de la ville, on résolut de consacrer leurs statues à Olympie, avec celles de leurs conducteurs. On s'adressa à Callon d'Élis, qui exécuta en bronze les trente-sept figures. Il est inutile de dire que la ressemblance n'y était pour rien, mais qu'on avait accepté un certain type, dont la jeunesse était le caractère général. Les anciens ne parlent ni de la

dimension ni du mérite de ces statues. Elles n'étaient qu'un monument, un signe commémoratif propre à frapper les yeux par son importance; l'inscription ajoutée sur chaque piédestal donnait à ce signe sa valeur précise, sa personnalité. Les enfants ne différaient entre eux que par la variété de taille, d'âge, de pose, de mouvement.

Callon était antérieur à *Pythagore* de Rhégium, qui vivait vers la 74me olympiade, et à qui les habitants de Zancle, aussi bien que Glaucias de Rhégium, se fussent adressés plutôt qu'à un étranger. Callon ne fut point préféré par eux à un compatriote qui eut, du reste, dans son temps, un grand renom; Pythagore n'était point encore assez âgé pour s'être fait connaître. D'autre part, nous savons que ce fut vers la 71me olympiade que Zancle changea de nom et s'appela Messana. C'est donc entre la 71me et la 74me olympiade qu'il faut placer Callon. Il est le seul artiste éléen que l'histoire cite au sixième siècle.

De l'Élide, si nous passons dans l'Arcadie, qui l'entoure de toutes parts, nos recherches seront encore plus stériles.

Un peuple de chasseurs et de bergers ne professe point un vif amour pour les jouissances de l'art et ne prétend guère concourir aux splendeurs les plus exquises de la civilisation. Retranchée dans ses montagnes neigeuses et dans ses vallées profondes, la race arcadienne, la seule qui n'eût jamais été soumise par des invasions, était restée grossière; ses mœurs simples n'étaient point sans un mélange de rusticité; elle était

pauvre, sans communications avec la mer. Les peuples plus jeunes avaient entouré, refoulé de toutes parts les vieux Pélasges, en s'emparant des plaines fertiles et des côtes visitées par le commerce. Les montagnards de l'Arcadie, comme ceux de la Suisse, étaient estimés pour leurs vertus. Religieux, hospitaliers, fidèles au serment, braves, ils mettaient leur sang au service des étrangers; leurs mercenaires étaient les meilleures troupes d'une armée. Mais il n'y avait point de place chez un peuple semblable pour les lettres et les arts. La musique elle-même, si l'on en croit l'Arcadien Polybe, n'était pour eux qu'un exercice imposé par la loi, un moyen d'adoucir leur sauvage nature. La civilisation du reste de la Grèce ne pénétra que tard dans ces contrées, et, quand on y voulut élever aux dieux des temples et des statues, il fallut recourir aux artistes des autres pays. Avant le siècle de Périclès, on ne trouve pas un nom de sculpteur dans toute l'Arcadie ; même quand une œuvre est désignée par les écrivains grecs, l'artiste n'est point nommé. La statue venait du dehors, les Arcadiens n'en disaient point davantage. Telle était l'image de l'athlète *Arrachion*, qui ornait la place publique de Phigalie. Arrachion, étranglé dans le stade d'Olympie par un antagoniste avec lequel il luttait, avait fait un tel effort avant de mourir qu'il avait contraint son ennemi de demander grâce et de s'avouer vaincu. Les pieds de la statue que lui élevèrent ses compatriotes étaient à peine séparés ; les bras étaient collés sur les côtés et les mains sur les cuisses, à la façon des statues égyptiennes. Toutefois, la statue

était en marbre et postérieure à la 53me olympiade, date de la victoire d'Arrachion. Plus tard, les Phigaliens, voulant refaire une statue de Cérès qui avait été brûlée, appellent d'Égine *Onatas*, de même que les Tégéates avaient appelé le crétois *Chirisophus*, qui leur fit un Apollon en bois doré.

Il est inutile de parler de la Messénie. Un pays qui n'a eu pour illustration que des malheurs insignes ne promet rien à l'histoire de l'art. Les efforts héroïques des Messéniens pour défendre ou reconquérir leur liberté ont inspiré des poëtes : la misère d'un pays désolé par la guerre ou la servitude est rarement favorable aux artistes. Plus tard, au siècle de Périclès, la Messénie produira un sculpteur distingué qui, même alors, sera une exception. Dans l'histoire de la sculpture moderne, on ne parle point de l'école de Danemark, parce que Thorwaldsen, un Danois, s'est formé et a vécu à Rome.

Fixons donc toute notre attention sur la capitale de la Laconie, sur Sparte, dont l'école de sculpture fut la plus brillante des écoles doriennes au sixième siècle. Des préjugés universellement répandus nous portent à considérer les Spartiates comme des barbares et à opposer leur génie au génie athénien : rien ne prête mieux à l'antithèse. J'ai protesté jadis contre ce jugement qui nous est dicté par les ennemis naturels de Sparte, par les écrivains attiques, et je me suis efforcé [1] de réhabiliter dans une mesure équitable l'es-

[1] Voyez la première partie des *Etudes sur le Péloponèse*, 1 volume in-8°, chez Didot.

prit des Doriens qui régnaient à Sparte. La constitution de Lycurgue n'a point étouffé cet esprit : elle lui a seulement tracé des limites, en lui donnant une législation. Les arts furent soumis aux exigences de la morale et de l'utilité, et, si l'on a raison de croire qu'ils ne jettent tout leur éclat qu'au sein de la richesse et d'une société libérale, c'est un spectacle d'autant plus rare de voir comment ils s'accommodent avec le plus pauvre et le plus austère des gouvernements.

La sculpture fut particulièrement florissante à Sparte, et il ne semblerait point impossible, au premier abord, d'en découvrir la cause. Nulle part la force et la beauté du corps ne furent plus estimées : un peuple voué à la guerre s'éprend naturellement des qualités qui brillent dans les combats. Nulle part aussi une belle jeunesse ne fut plus souvent exposée dans sa nudité à l'étude des sculpteurs ; les vierges elles-mêmes s'exerçaient à la gymnastique sous les regards des hommes. Il est juste d'ajouter, toutefois, que la sculpture ne poursuit point à Sparte la forme et l'expression idéale de la beauté. L'école de Sparte n'arrive point, comme les autres écoles de la Grèce, à cette perfection qui touche de si près à la volupté. Ses œuvres conservent un caractère religieux, et ses artistes sont occupés à satisfaire aux demandes de l'État, qui ne veut que des dieux ou de rares statues commémoratives, plutôt qu'à chercher l'expression la plus achevée et la plus délicieuse de leur art. L'école de Sparte a produit surtout pendant l'époque archaïque, dont le style encore naïf n'offrait aucun danger et ne

donnait point à la matière les séductions de la nature vivante. Elle s'arrête au siècle de Périclès, comme si la sévérité des magistrats s'alarmait, en la voyant acquérir assez de puissance pour charmer les sens; je dis les magistrats, mais non la constitution de Lycurgue, qui n'avait pu prévoir les développements de l'art. D'ailleurs les lois de Lycurgue, plus libérales dans le principe, furent altérées plus tard par une application trop rigoureuse. Tout système absolu, en politique comme en philosophie, tend à l'exagération : les disciples sont condamnés à aller toujours plus loin que le maître. Les Éphores, gardiens des mœurs et des lois, n'évitèrent point cet excès; ils outrèrent la pensée de Lycurgue et tombèrent dans les sévérités d'une étroite discipline. Aussi, dès le commencement du siècle de Périclès, la chaîne s'est-elle brisée, pour avoir été trop tendue. Avec Agésilas et Lysandre se manifeste une décadence complète. Au contraire, au siècle de Pisistrate, les traditions du législateur et son grand esprit vivent encore : c'est pourquoi l'art est florissant.

Sparte possédait un grand nombre de vieilles statues en bois. Quelques-unes de ces statues étaient habillées, revêtues d'armures, par exemple, un *Hercule* et une *Vénus* qui rappelle la Vénus armée des Corinthiens. D'autres simulacres étaient couverts d'un voile; certains avaient des fers aux pieds, *Vénus*, parce qu'elle devenait ainsi le symbole de la fidélité conjugale, *Mars*, parce qu'il était le gage de la victoire éternellement attachée aux armées lacédémoniennes. Quelquefois on

embellit les idoles surannées, ainsi que le prouve l'anecdote des Leucippides, *Hilaïra* et *Phœbé*, que j'ai racontée plus haut.

L'essor fut imprimé à l'art spartiate par les étrangers : les Samiens, les Ioniens de l'Asie Mineure, les Crétois peut-être, s'y succédèrent à peu d'années de distance. *Théodore* de Samos et *Bathyclès* de Magnésie vécurent quelque temps à Sparte, et, comme c'est à Sparte que nous trouvons en plus grand nombre les élèves de *Dipœne* et de *Scyllis*, il est vraisemblable que ces deux sculpteurs y séjournèrent. Théodore enseigna l'art de fondre le bronze ; de lui relèvent les fondeurs que nous citerons en leur lieu. Dipœne et Scyllis enseignèrent l'art de sculpter le marbre, et, comme leurs élèves sont signalés surtout comme des toreuticiens, c'est-à-dire comme des artistes qui emploient l'or, le bois, l'ivoire et mélangent des matières diverses, on peut reconnaître dans cette préférence l'influence de Bathyclès et des Magnésiens qui l'avaient suivi. Tel est l'heureux concours qui, dans un intervalle de quarante années à peine, de l'an 576 à l'an 536 avant J.-C., réunit à Sparte les inventions et les matières nouvelles : car nous y voyons honorés à la fois la toreutique, le travail du bronze et le travail du marbre.

Théodore fut appelé à Sparte comme architecte. A cette époque les relations des Spartiates avec Samos étaient étroites ; ils envoyaient même des flottes défendre les colonies doriennes de l'île, ou attaquer le tyran Polycrate ; ils accueillaient en Laconie les ci-

toyens exilés par Polycrate. Théodore construisit la *Scias*, monument en forme de tente, destiné aux réunions politiques, couvert en métal peut-être. Pendant ce temps, il fondait aussi des statues et formait des élèves. Deux Spartiates, ses contemporains, *Chartas* et *Syadras*, reçurent probablement ses leçons. Quant à *Ariston* et *Télestas*, deux frères nés également à Lacédémone, et qui exécutèrent un colosse pour les habitants de Clitor, on ne peut fixer l'époque à laquelle ils vécurent.

Le plus habile artiste de cette période, celui qui honora principalement l'école et les traditions de Théodore, ce fut *Gitiadas;* c'est entre ses mains que la statuaire fit preuve surtout de liberté, de progrès et d'éclat. Gitiadas, né à Sparte, était à la fois poëte, architecte et sculpteur. Poëte, il composa un hymne en l'honneur de Minerve; architecte, il construisit pour la déesse un temple en bronze qui la fit appeler Chalciœcos, ce qui veut dire la déesse « à la demeure d'airain; » sculpteur, il décora le temple d'une suite de bas-reliefs en bronze. L'édifice n'était point en métal massif, mais revêtu de plaques fondues ou repoussées, repoussées plutôt, parce que ce procédé emploie beaucoup moins de métal que le moule. Appliquées sur l'édifice, ces plaques étaient reliées ensemble par des rivets. Les reliefs qui les décoraient représentaient les *Travaux d'Hercule*, et ceux que lui avait imposés Eurysthée, et ceux qu'il avait entrepris volontairement; sujet vraiment national, puisque les rois de Sparte étaient des Héra-

clides. *Castor* et *Pollux* étaient également des héros chers aux Doriens et les protecteurs de la ville : Gitiadas avait retracé tous leurs exploits, sans oublier l'enlèvement des filles de Leucippe. *Minerve*, sa naissance, sa querelle avec Neptune, figuraient au premier rang parmi ces compositions. Les Grecs citent encore *Persée* partant pour tuer Méduse, tandis que les nymphes lui attachent les talonnières ailées qui doivent le porter jusqu'en Libye. Divers sujets étaient empruntés encore à Homère ; par exemple *Vulcain* détachant Junon que Jupiter a suspendue par des chaînes.

Cet ensemble de sculptures, conçu avec hardiesse, exécuté dans de certaines proportions, devait former une frise ou quelque décoration du même genre, réglée par l'ordonnance de l'architecture. Quel en était le mérite? Tout ce qu'on sait, c'est que le tranquille Pausanias, en contemplant ces œuvres, les déclare dignes d'admiration : or, ces mots *dignes d'admiration* constituent le plus grand éloge, l'expression la plus forte qui échappe à Pausanias dans tout son voyage en Grèce. On ne croira point pour cela que le talent de Gitiadas dépassât les limites ordinaires de son temps; il devait être empreint d'archaïsme, mais si cet archaïsme avait la science et la sûreté que révèlent les frontons d'Égine, il comportait déjà des beautés très-élevées. Du reste, il ne faut pas oublier que Gitiadas touche au siècle de Périclès. Il a dû mourir vers la 71ᵉ olympiade, car il avait commencé à orner de statues un vaste trépied, consacré dans le sanctuaire

d'Amycles. Sous ce trépied devaient être posées trois statues; Gitiadas en fit deux : *Vénus* et *Diane*. La mort le surprit sans doute et Callon acheva la troisième, qui était une *Proserpine*.

On cite encore, parmi les œuvres de Gitiadas, la statue en bronze d'*Ainétos*, athlète vainqueur, et celle de *Minerve*, la divinité du temple en bronze élevé par Gitiadas. Né dans le pays, cher à ses concitoyens, cet artiste représente vraiment le génie spartiate; il a perpétué l'art qu'avaient apporté des étrangers en lui imprimant un progrès décisif et un caractère national.

Avec *Bathyclès*, il ne s'agit plus du travail du bronze, mais d'un art plus raffiné, plus magnifique. Après la prise de Sardes, l'an 544, Bathyclès et ses élèves se réfugièrent chez les Spartiates, alliés fidèles de Crœsus, à qui Crœsus avait envoyé de grandes quantités d'or pour leur Apollon d'Amycles; peut-être même doit-on supposer qu'avec l'or Crœsus avait envoyé les artistes.

La statue d'Apollon Amycléen avait la forme d'une colonne. Autour d'un pareil simulacre, qui ne pouvait jamais être assis, on voulut construire un trône qui l'entourait en demi-cercle, une sorte de chœur, avec des siéges ménagés à droite et à gauche. Il est assez difficile d'expliquer, à l'aide des mots, un système si différent de tout ce que nous connaissons, mais que les proportions colossales de la statue et du trône rendaient applicable. On s'en fera une idée moins vague, sinon exacte, en jetant un coup d'œil sur la res-

titution graphique qu'a composée jadis Quatremère de Quincy dans son Jupiter Olympien. Je ne juge point le dessin de Quatremère. Bien d'autres restitutions ont été tentées depuis; il y en a de plus récentes dans les revues archéologiques de Berlin et de Londres; le champ ouvert aux conjectures est si vaste que l'imagination s'y peut jouer librement.

Les matières étaient mélangées, le bois, l'or et l'ivoire, comme dans le coffre de Cypsélus. Les sujets étaient nombreux et Bathyclès avait tiré parti de tous les agencements du meuble sacré. Ainsi, par devant et par derrière, deux Grâces et deux Heures servaient de supports. Comme la statue du dieu avait quarante-cinq pieds de hauteur et comme son trône devait être en proportion avec la statue, on juge que les Grâces et les Heures, sortes de caryatides anticipées, devaient être elles-mêmes d'une assez grande dimension. Pausanias énumère ensuite un assez grand nombre de compositions, sans marquer la place qu'elles occupaient. Tantôt c'est un sujet ionien et une réminiscence orientale, par exemple Hercule et ses travaux. Les personnages fabuleux qui avaient donné leurs noms aux montagnes et aux fontaines de la Laconie étaient représentés; c'est ainsi que Jupiter et Neptune enlevaient Taygète et Alcyone, filles d'Atlas. Les traits de la vie de Tyndarée, les malheurs de Ménélas et d'Hélène, les vieux souvenirs des habitants du pays étaient retracés habilement par Bathyclès. Il n'avait pas négligé non plus de puiser dans Homère, sachant du reste combien Sparte était attachée au souvenir

des Achéens : le combat d'Achille et de Memnon, les voyages de Ménélas, les funérailles d'Hector, les chants des Phéaciens en étaient la preuve. Enfin, comme il fallait couvrir de nombreuses surfaces, il avait dû recourir aux mythes chers à toute la Grèce et propres à inspirer éternellement ses artistes : Persée et Méduse, Céphale et l'Aurore, Bellérophon et la Chimère, la Chasse de Calydon. Au sommet du trône, il avait placé sa propre image, avec le portrait de tous les compagnons qui l'avaient aidé dans cette magnifique entreprise; leurs statues se suivaient, se tenaient par la main, et formaient une sorte de chœur. C'était comme le chant de triomphe, la signature des artistes, le couronnement légitime de leur œuvre. Ni les Grâces, qui inspirent les belles choses, ni Diane Leucophryné, déesse des Magnésiens, n'avaient été oubliées.

Quel était le mérite d'un travail aussi considérable, exécuté par des mains nombreuses? Était-ce la richesse des matières ou la variété des représentations, quel que fût leur style? Nous ne voyons point que les anciens aient vanté la beauté ou le caractère du trône de Bathyclès. Bathyclès précède d'un demi-siècle Gitiadas, et c'est Gitiadas qui jette le premier un véritable éclat sur l'école de Sparte. Les Magnésiens, qui sculptaient le bois, repoussaient les plaques d'or, limaient l'ivoire sous la direction de Bathyclès, ressemblent un peu à des artisans et rappellent le maître-ouvrier du moyen âge, entouré de ses compagnons. La richesse matérielle, la prodigieuse abondance des sujets, les proportions gigantesques du trône, tels

sont les traits principaux de cette œuvre. Mais, si archaïque que pût être le style du monument, de tels travaux avancent l'art d'une façon surprenante et le conduisent à l'indépendance et à la fécondité. L'influence des Magnésiens se fit sentir même parmi les élèves de Dipœne et de Scyllis.

Ces élèves sont au nombre de quatre : *Doryclidas* et *Dontas*, deux frères, *Théoclès*, fils d'Hégylus, et *Médon* que l'on a identifié quelquefois avec Dontas, en supposant que le copiste de Pausanias avait fait une faute dans son manuscrit. Soit que Dipœne et Scyllis fussent venus à Sparte, attirés par les Lacédémoniens qui les avaient connus à Sicyone quand leur armée vint y renverser la tyrannie de Clisthène et rétablir la prépondérance de l'aristocratie dorienne, soit que les artistes lacédémoniens fussent accourus à Sicyone pour profiter des leçons de maîtres célèbres.

Dontas fit à Olympie, pour les Mégariens, un *Trésor*, c'est-à-dire un édifice où s'enfermaient les trophées et les offrandes précieuses. Les sculptures étaient en bois de cèdre rehaussé d'or ; les bas-reliefs formaient, en s'appliquant sur le bois, une véritable frise. On admirait surtout le combat d'*Hercule* et d'*Achéloüs*, auquel assistaient Jupiter, Déjanire, Mars, Minerve, Hercule. Dans le fronton de l'édifice, Dontas avait représenté la *Guerre des Dieux et des Géants*.

Il y avait à Olympie un autre Trésor, élevé par les habitants d'Épidamne. On y voyait *Atlas* supportant le monde, *Hercule*, l'arbre des *Hespérides* et un dragon enroulé autour de l'arbre qu'il doit protéger :

c'était l'œuvre de Théoclès, fils d'Hégylus. L'inscription gravée sur le globe que portait Atlas disait que Théoclès avait été aidé par son fils, sculpteur comme lui. Quant aux *Hespérides*, qui complétaient le sujet, elles furent changées de place plus tard par les Éléens et transportées dans le temple de Junon. Il y en avait cinq; on les voyait à côté d'une statue de *Thémis*, sculptée par le Lacédémonien Dorycleidas, et des *Heures*, filles de Thémis, sculptées par l'Éginète Smilis. Toutes ces statues étaient en or et en ivoire. Smilis d'Égine travaille avec les artistes lacédémoniens comme il a travaillé avec les artistes de Samos; ces voyages, l'échange des idées, la diffusion de la science et des progrès, le mélange des écoles diverses, hâtaient le perfectionnement de l'art. Du reste, combien d'autres sculpteurs, oubliés par l'histoire, vivaient alors et sont perdus pour nous. Dans ce même temple de Junon, Pausanias décrit d'autres statues archaïques en or et en ivoire : les Éléens avaient formé, en les réunissant, un véritable musée. On voyait Cérès et Proserpine, Apollon et Diane, Latone, la Fortune, Bacchus, la Victoire ailée; mais déjà les noms des auteurs étaient ignorés.

L'art de sculpter le marbre fut également pratiqué, entretenu, développé à Sparte. La preuve la plus frappante, c'est qu'aussitôt après les guerres médiques on y construisit le portique des Perses, portique en marbre supporté par des cariatides parmi lesquelles les Grecs reconnaissaient Artémise et Mardonius. Par là, les artistes spartiates résolurent les premiers un

difficile problème : l'union de la sculpture et de l'architecture. Les femmes de Caryes et les Perses du portique précèdent les Télamons du temple d'Agrigente et les Errhéphores du temple de Minerve Poliade à Athènes.

Ainsi l'école de Sparte fut féconde au sixième siècle autant qu'aucune autre école, plus féconde peut-être. Dans tous les genres de sculpture elle a eu des représentants, et la magnificence elle-même n'a point été repoussée par une constitution sévère, parce que cette magnificence s'appliquait à la religion. Sans nous dissimuler que l'art spartiate sera comprimé au siècle de Périclès, nous découvrons qu'il a été brillant au siècle de Pisistrate et qu'il a surpassé l'art des autres villes grecques. Je ne parle ni du mérite ni du style, question impénétrable; je parle du nombre des maîtres et de l'abondance des œuvres. Les étrangers sont accueillis avec honneur, et les Lacédémoniens travaillent à leur tour pour les peuples étrangers : pour les Arcadiens, pour les Épidamniens, pour les Mégariens. L'art concourait, avec la poésie, à justifier la grandeur politique de Sparte, où vivaient encore les traditions non faussées et le grand esprit de Lycurgue.

CHAPITRE VII

ÉCOLES DORIENNES. — CANACHUS ET AGÉLADAS.

Quand on considère combien les Grecs étaient curieux de leurs origines et avides de gloire, on s'étonne du nombre d'artistes anciens dont ils ont laissé perdre le nom. Déjà, sous les empereurs romains, ils ne peuvent désigner les auteurs de beaucoup d'œuvres conservées dans les sanctuaires les plus fréquentés. Si Pausanias n'eût relevé la plupart des signatures gravées sur les piédestaux des statues, la part faite à l'oubli eût été plus considérable encore. Il est juste, toutefois, de faire un retour sur nous-mêmes. Combien de sculpteurs et de peintres antérieurs au quinzième siècle et même au seizième sont ignorés des siècles qui ont suivi ! Combien d'œuvres, auxquelles nous nous contentons de reconnaître un certain caractère primitif, restent anonymes ou sans intérêt, je ne dis pas seulement pour la foule, mais pour les amateurs les plus éclairés ! On prononce des noms au hasard, sans certitude ni vraisemblance, et ces

noms sont condamnés à n'avoir point d'écho. Cimabué, Giotto, Mazaccio, le Pérugin sont populaires jusqu'à un certain point, parce qu'ils sortent des rangs, et surtout parce que l'érudition est un des goûts dominants de notre époque; d'autres, qui ont fait un peu moins, mais qui ont fait beaucoup pour le progrès de l'art, sont relégués dans l'oubli. En vain les critiques s'efforcent de démêler leur mérite à travers des formes plus naïves qu'attrayantes, et de leur rendre leur place dans l'histoire ou dans la faveur publique, le public demeure indifférent comme on est indifférent pour les débris d'un naufrage. Cette injustice est encore plus sensible pour les sculpteurs du moyen âge, ignorés presque tous. Qu'on se rejette sur leur piété, sur une humilité qui s'absorbait dans le sentiment religieux et ne prétendait à aucune gloire, il n'en est pas moins vrai qu'ils restent enfouis dans une nuit impénétrable.

Les Grecs cédèrent donc à la faiblesse commune et à la courte portée de la mémoire humaine, en oubliant aussi beaucoup de leurs anciens maîtres. Tel est le malheur des œuvres qui ne sont point marquées du sceau de la perfection. Seulement, de même que pour nous les talents les plus vaillants surnagent et restent, sinon populaires du moins connus, de même, parmi les sculpteurs de l'époque archaïque, plusieurs étaient chers aux Grecs dégénérés. Leurs statues furent d'autant plus goûtées qu'elles devinrent plus anciennes. Les Romains les admirèrent encore plus que les Grecs, peut-être parce que les bronzes étrusques

les avaient accoutumés à aimer l'archaïsme. J'ai déjà cité Bupalus de Chio, et Théodore de Samos, dont Auguste et ses successeurs recherchèrent tant les œuvres. Ils ne goûtaient pas moins les produits d'artistes plus habiles, plus avancés, qui résumaient la science des maîtres de l'ancien temps et qui annonçaient l'aurore du grand siècle. Je veux parler de *Canachus*, de Sicyone, et d'*Agéladas*, d'Argos.

Canachus était déjà célèbre et en pleine activité vers l'an 500 avant J.-C.; il vivait encore quand l'invasion des Perses jeta la Grèce dans une crise suprême. Né à Sicyone, nourri des traditions récentes et singulièrement agrandies de Dipœne et de Scyllis, il était le contemporain de Callon l'Éginète et d'Agéladas l'Argien. Son chef-d'œuvre, qui fit l'admiration des Grecs et qu'ils répétèrent à plaisir sur divers monuments, était la statue d'*Apollon*, destinée au sanctuaire de Didyme, près de Milet. L'Apollon didyméen fut emporté par Xerxès quand il revint de Grèce, vaincu, mais d'autant plus courroucé. C'était, par conséquent, l'an 479. Xerxès voulait punir les Milésiens de leur trahison, car il les soupçonnait de s'être laissé battre à dessein, près de Mycale, par la flotte athénienne. Ses soupçons étaient fondés; les Ioniens de Milet ne pouvaient qu'être entraînés par une vive sympathie vers Athènes, la capitale intellectuelle des Ioniens. La situation des habitants de l'Asie Mineure dans les armées persanes était singulière, puisqu'on les forçait de se battre contre leur nation : chose facile, quand la rivalité le commandait, cruelle quand on s'égorgeait au service des



Barbares et pour obéir à des maîtres détestés. Xerxès, après avoir pillé le pays, enleva l'Apollon de Canachus : ce fut un deuil public pour les Milésiens. Je recommande la lecture du chapitre[1] où Pausanias raconte cet enlèvement, parce qu'il cite la plupart de ceux qui, avant Auguste, dépouillèrent les temples et les sanctuaires, attentat rare dans l'ancienne Grèce, par l'effet du respect religieux; cependant Pausanias montre que les Grecs eux-mêmes enlevèrent quelquefois aux villes vaincues des simulacres révérés.

L'Apollon de Canachus fut donc transporté à Ecbatane; deux siècles plus tard, il fut rendu aux Milésiens par Séleucus Nicator. Exécuté par l'artiste avant l'année 479, date du passage de Xerxès, il ne peut être antérieur à l'an 494 avant J.-C., puisqu'à cette époque, Darius, prédécesseur de Xerxès, pilla et incendia le temple d'Apollon didyméen, après avoir repris la ville de Milet qui s'était révoltée. Ces deux limites précisent l'époque où florissait Canachus.

Nous remarquions, dans le chapitre précédent, que l'Apollon tenant les trois Grâces dans sa main, œuvre de Tectæus et d'Angélion, était figuré sur certaines monnaies de Milet. Les monnaies qui sont autonomes, c'est-à-dire du temps où Milet avait encore le droit de battre monnaie, remontent probablement au règne de Séleucus Nicator, qui avait rendu la statue, ou à ses successeurs immédiats, lorsqu'ils avaient accordé au sanctuaire de Didyme des immunités ou des bienfaits

[1] Liv. VIII, ch. XLVI.

dont les Milésiens voulaient consacrer le souvenir. Les monnaies frappées sous les empereurs romains, qui reproduisent à diverses reprises la figure de Canachus, rappellent aussi sans doute des priviléges et des présents octroyés par les empereurs au *Didyméon*.

Les monnaies plus anciennes nous montrent Apollon sur la pointe des pieds, soulevé légèrement, à la manière archaïque. Sa main gauche tient un arc ramené vers le corps; sa main droite porte un cerf dont les cornes se distinguent lorsque la pièce est bien conservée. Telle est, en effet, la description que nous ont laissée les écrivains anciens. Une monnaie du règne de Gordien présente la même statue, mais sous un temple en forme de baldaquin, avec des rayons disposés autour de la tête. Ces rayons étaient peut-être une addition récente, car sous les empereurs le culte du dieu Soleil se substituait facilement au culte d'Apollon, ou plutôt on confondait volontiers les deux divinités. Du reste, il convient, lorsqu'il s'agit des graveurs grecs, de faire la part de l'interprétation libre. Même quand ils copient un monument célèbre, ils retranchent ou ajoutent des détails à leur gré. Aussi faut-il chercher, sur les objets de ce genre, la silhouette, la conception générale, l'ensemble d'une figure; ce serait une erreur de prétendre déterminer nettement son style. Le style des monnaies est loin d'imiter fidèlement le style archaïque. Une seul pièce, frappée sous Julia Domna, essaye de reproduire le caractère véritable de la statue.

On a nié que ces médailles fussent une réminis-



cence de l'Apollon de Canachus[1]. On a voulu alléguer un passage de Pline où il est question d'un cerf suspendu en équilibre sur ses pieds, de telle sorte qu'il suffisait de le toucher du doigt pour qu'il oscillât d'un pied sur l'autre. En effet, les Macédoniens de Dium avaient placé à Olympie une statue d'Apollon tenant une biche par les pieds de devant, tandis qu'elle se dresse sur les pieds de derrière. Dans la Dactyliothèque de Lippert se trouve une pierre gravée qui répond à cette description.

Mais ni ce monument ni les textes de Pline et de Pausanias n'ont rien de commun avec la statue du *Didyméon*. Les monnaies de Milet ont une bien autre autorité.

Il serait plus intéressant de comparer un bronze du Musée Britannique, qui appartenait jadis à la collection Payn Knight, et qui a été publié par la société des Dilettanti dans les *Specimens of ancient sculptures*[2]; c'est une figurine d'environ vingt centimètres de hauteur. Le dieu est posé carrément sur ses deux jambes. Les jambes sont roides, la gauche s'avance un peu pour donner à l'ensemble de la pose quelque stabilité; les pieds posent à plat sur le sol. Dans la main gauche est marquée la place de l'arc, quoique l'arc soit perdu; dans la main droite est un petit faon, les pieds repliés. J'ai oublié de dire plus haut que cet attribut dans la main d'Apollon faisait supposer une statue colossale, ce qui était conforme au goût et aux habitudes

[1] Soldan, *Zeitschrift für Altw.*, 1841, p. 581.
[2] Planche XII.

de l'époque. La coiffure est formée de boucles roulées autour du front symétriquement et serrées à leur naissance par un bandeau. Sur chaque épaule, trois mèches tombent libres et séparées, comme sur les épaules des anciennes statues de Minerve dans l'Acropole d'Athènes et sur les bas-reliefs archaïques, notamment sur le bas-relief des douze Dieux qui est au musée du Capitole. Derrière la tête, la masse des cheveux descendait sur le dos en flots pressés, mais le bas de la chevelure a été brisé sur le bronze Payn Knight.

Le visage est archaïque, toutefois avec trop de douceur. On observera beaucoup plus de dureté sur une tête en marbre qui provient de la collection Townley et qui est aujourd'hui au Musée Britannique. Cette tête présente une assez grande analogie avec le bronze précédent pour qu'on y voie également une imitation de l'Apollon de Canachus. Les traits sont plus secs, le galbe du visage est plus épais, les sourcils et les lèvres offrent un contour dur ; l'œil est dilaté, le cou ramassé, les mâchoires fortes.

Il y a dans cette reproduction, qui n'est peut-être que maladroite, quelque chose qui me rappelle le jugement de Cicéron : « *Les statues de Canachus ont trop de roideur pour être vraies.* » Ailleurs Cicéron, qui goûtait si fort Canachus, trouve que Calamis et Myron sont beaucoup moins *durs* dans leur exécution. La dureté, la roideur, étaient donc le caractère principal du style de Canachus, et je m'empresse d'ajouter que ce style était celui des écoles doriennes prises dans leur ensemble, tandis que les œuvres des écoles

ioniennes avaient plus de douceur, de délicatesse; de bonne heure elles rencontrèrent la grâce.

Je reviens au bronze Payn Knight, et tout en y reconnaissant une copie d'après Canachus, je suis de plus en plus persuadé que cette copie appartient à une époque beaucoup plus rapprochée de nous et qu'elle rend la silhouette, mais non le style. Les proportions générales sont courtes, cependant le modelé n'est point assez sec; la jambe est plus grosse que nerveuse. Assurément les épaules sont tout d'une pièce et comme nouées; les bras, qui y semblent rivés, sont posés comme par une secousse d'automate; cet aspect devait être celui de l'original. Mais le détail d'exécution était nécessairement tout autre; les pectoraux, par exemple, sont assez gros pour avoir inspiré à l'auteur de l'ouvrage sur les sculptures du Musée Britannique l'idée singulière que cet Apollon est un Apollon androgyne, unissant la nature féminine à la nature masculine.

Je préférerais chercher le principe d'exécution des écoles doriennes dans un bronze du cabinet Pourtalès. C'est un Apollon également, qui tient un arc brisé de la main droite et qui appuie sur sa hanche sa main gauche aux doigts effilés. Le modelé de cette figurine est fin, sec, exagéré; le sourire arrive à la contraction la plus tendue; le menton est saillant, la bouche creuse. L'anatomie fait voir les côtes, les muscles des cuisses, les rotules, les os des jambes vivement accusés. Le creux de l'aisselle est fouillé vigoureusement et la saillie des pectoraux est nette. Ce système de sculp-

ture, où l'on sent tout à la fois de la science, de la dureté, de la finesse, si on le suppose plus complet, plus avancé, plus voisin de la perfection, me semble plutôt donner une idée du style de Canachus. Je n'établis aucune autre comparaison entre cette figurine et la statue de l'Apollon didyméen; je ne la cite que pour le principe d'exécution.

Quant à l'Apollon en bronze qui est au Louvre, nous aurons occasion de l'étudier un jour et de revenir sur un rapprochement qui n'a, du reste, rien de nécessaire ni de frappant. Il en est de même des statues du même genre qui sont au musée du Capitole, à Oxford, à Cassel. Les types de l'époque archaïque n'offrent point une grande diversité; c'est pourquoi l'on est tenté parfois de les confondre. Mais, où nous ne voyons que des nuances, les anciens reconnaissaient des mythes différents et des formes opposées de la même divinité.

Canachus répéta lui-même son type d'Apollon didyméen; les Thébains le lui demandèrent pour en faire leur Apollon isménien, car le culte des deux divinités était le même. Pausanias nous assure que le simulacre de Thèbes était de tout point conforme à celui de Milet, par l'aspect, la pose, la grandeur; seulement, celui de Milet était en bronze d'Égine, bronze renommé pour sa qualité et son alliage, tandis que celui de Thèbes était en bois de cèdre. Se répéter et se copier est le propre des maîtres primitifs. Plus tard, Phidias fera six statues de Minerve et il inventera autant d'attitudes, d'ajustements, d'attributs nouveaux;

il réussira, surtout par la science des formes et de l'expression, à créer autant de types variés. Mais un sculpteur de l'époque archaïque se copie lui-même naïvement et sans aucun scrupule, de même qu'un artisan reproduit cent fois sans se lasser un meuble ou une étoffe. Les peintres byzantins, le Pérugin et d'autres Italiens primitifs, ne craignent point ces répétitions. Il est juste d'ajouter que, dans l'antiquité, comme divers peuples adoraient des dieux identiques, ils exigeaient parfois qu'on copiât pour eux un type qui était devenu célèbre dans un sanctuaire plus révéré que tous les autres.

Canachus ne doit pas être confondu avec un artiste du même nom, Sicyonien comme lui, et qui vivait deux générations plus tard, au temps de la bataille d'Ægos-Potamos. Peut-être ce second Canachus est-il son petit-fils ou son petit-neveu. Car le grand Canachus avait un frère, *Aristoclès*, sculpteur également, qui l'aidait dans ses travaux. L'antiquité vantait un groupe de trois *Muses;* Canachus, Aristoclès et Agéladas d'Argos s'étaient associés pour ce travail : chacun avait fait une muse. Le groupe était en bronze, nous en reparlerons à propos d'Agéladas. Aristoclès s'était chargé surtout de la direction de l'école et de l'enseignement : le mérite de son frère ne doit pas empêcher de reconnaître le sien, qui était réel, puisqu'il luttait avec Canachus et Agéladas, acceptant une comparaison directe et redoutable. Toutefois, il s'appliquait de préférence à transmettre la science nouvelle aux sculpteurs que l'éclat du nom de Canachus

attirait à Sicyone. Sept générations d'artistes sont citées au siècle suivant, qui se rattachaient à Aristoclès, gardaient sa tradition et se glorifiaient de relever de lui. Quant à un groupe de Jupiter et de Ganymède qu'on lui a attribué[1], il appartient avec plus de vraisemblance à un sculpteur athénien qui portait le même nom et qui vivait au siècle de Périclès.

Canachus avait exécuté des œuvres nombreuses; la plupart ne sont point mentionnées dans les écrits anciens qui nous restent. On cite ses *Enfants montant des chevaux de course*, statues commémoratives destinées à rappeler des victoires remportées dans des jeux solennels. Voici un fait important à noter : le cheval apparaît dans la sculpture avec une importance principale, et l'art si difficile de faire des statues équestres est créé. Malheureusement les Grecs ne nous ont point transmis de détails sur des œuvres qu'il serait si intéressant de voir analyser. L'animal était-il traité avec plus de liberté, d'audace, ou, au contraire, avec plus de timidité et d'embarras que l'homme? Si l'on compare les plus anciennes monnaies qui portent l'image d'un cheval, celles de la Macédoine, de la Thessalie, de Tarente, par exemple, les plans sont simples, les lignes roides, les surfaces aplaties, tandis que les extrémités sont fines, la tête sèche avec des angles bien accusés. Il est vraisemblable que ces monnaies étaient inspirées par les œuvres les plus célèbres de la sculpture contemporaine et qu'elles rendent assez

[1] Sillig, *Catalogus artificum*, in v. ARISTOCLES.

fidèlement l'effet des *Célétizontes* de Canachus; c'était le nom qu'on donnait à ces enfants montés sur de puissants chevaux.

Canachus n'employa pas seulement le bronze ou le bois de cèdre; il travailla l'or et l'ivoire. Dans le temple de Corinthe, la *Vénus assise* était de lui; elle était formée d'ivoire et d'or. Elle portait sur la tête le polos, comme Junon. D'une main elle tenait un pavot, symbole des amours nocturnes (ou de la fécondité); de l'autre, une pomme, souvenir du prix que lui avait décerné Pâris. Les figurines en terre cuite d'ancien style que l'on trouve dans les tombeaux de l'isthme de Corinthe reproduisent quelquefois ce type, peut-être d'après l'original de Canachus. Mais il est impossible de rien alléguer de certain, car les terres cuites qui représentent des divinités féminines assises prêtent à la confusion, par le nombre et la ressemblance de leurs attributs.

Enfin, si l'on en croit le témoignage d'un écrivain latin[1], Canachus sculpta aussi le marbre, tradition qui devait être chère aux Sicyoniens. Ses œuvres dans ce genre sont, comme tant d'autres, reléguées dans l'oubli.

Le lien qui unissait les deux écoles de Sicyone et d'Argos a déjà été établi : il apparaît de la manière la plus éclatante par l'association fraternelle de deux artistes sicyoniens avec un Argien : Canachus et Aristoclès exécutent en commun avec *Agéladas* d'Argos le groupe des trois Grâces. C'est par là d'a-

[1] Invenio et Canachum, laudatum inter statuarios, fecisse marmorea.

bord qu'Agéladas est signalé à la postérité, car on ne sait aucun détail sur sa vie. Chacun des sculpteurs fit une muse; réunies, elles formaient un groupe. Une épigramme de l'*Anthologie grecque*[1] décrit les attributs des trois Muses. Celle d'Agéladas tenait la grande lyre que porte Apollon, le *barbiton;* celle d'Aristoclès la lyre faite d'une écaille de tortue; celle de Canachus les roseaux mélodieux, ce qui signifie la flûte de Pan. De même les trois Muses que soutenait la main de l'Apollon de Délos tenaient une flûte de Pan, une lyre et la double flûte : la variante était légère.

Nous sommes donc amenés, sans secousse, de Sicyone à Argos par cette fraternité qui unit les plus illustres maîtres des deux écoles. Malheureusement il est difficile d'éclairer, même d'un demi-jour, la personne ou le talent d'Agéladas. L'antiquité parle à peine de lui, et ce qu'elle rapporte il faut le contester, le rectifier, pour que son témoignage soit acceptable. Ainsi les Grecs savaient qu'Agéladas avait fait la statue de l'athlète *Anochus*, qui fut vainqueur l'an 520 avant J.-C.; d'autre part ils racontent que 90 ans plus tard, pendant que sévissait la terrible peste d'Athènes, on consacra dans le dème de Mélite une statue d'*Hercule secourable*, œuvre d'Agéladas. De sorte que l'activité réelle d'Agéladas aurait duré quatre-vingt-dix ans, ce qui, en admettant qu'il eût commencé à être connu dès l'âge de vingt ans, suppose une longévité peu vraisemblable. Agéladas aurait

[1] *Antholog. palat.*, II, p. 672.

survécu même à Phidias, son élève, qui mourut à l'âge de soixante-cinq ans.

Pour rentrer dans des limites raisonnables, il faut considérer, d'une part, qu'il y a eu en Grèce plus d'une épidémie, et que les souvenirs populaires se reportaient toujours à la grande peste de 430, comme au type des fléaux de ce genre. Il serait donc possible qu'avec les âges la tradition des misères locales se fût confondue avec la tradition d'une calamité universelle, et qu'en réalité le dème de Mélite seul eût été atteint par une épidémie qui épargnait le reste de l'Attique. Dans ce cas, la date serait tout à fait inconnue.

En second lieu, le culte d'Hercule dans le dème de Mélite était très-ancien; c'était à Mélite qu'il avait été initié aux petits Mystères. Pourquoi la statue d'Hercule n'aurait-elle pas été faite par Agéladas longtemps avant cette consécration? Phidias n'avait-il pu faire acheter par Périclès et par les Athéniens une œuvre de son vieux maître? Cette œuvre n'aurait-elle pu être gardée dans un autre édifice? N'aurait-elle pu, à l'occasion d'une calamité publique, être consacrée avec plus de solennité ou transportée d'un sanctuaire dans un autre? Il y a tant d'explications à proposer, qu'on n'hésitera point à écarter la date de 430, qui prête à Agéladas une longévité fabuleuse. Dès lors, nous remontons à l'an 455, époque à laquelle Agéladas fit, pour les Messéniens exilés de leur patrie et établis à Naupacte, sur le golfe de Corinthe, une statue de *Jupiter*, qui fut reportée plus tard sur le mont Ithome, quand la Messénie se releva.

Ce n'est point assez de gagner ainsi vingt-cinq ans; on doit encore rapprocher du siècle de Périclès les débuts d'Agéladas. L'athlète Anochus, dont il fit la statue, fut vainqueur l'an 520. Mais on n'élevait point une statue à un athlète le lendemain de sa victoire. Aucune loi n'imposait tant de hâte. Tantôt la ville à laquelle appartenait le vainqueur, tantôt l'athlète lui-même ou sa famille plus riche en faisaient les frais. Souvent cet honneur ne lui était décerné qu'après plusieurs triomphes et même après sa mort, ainsi qu'on en voit plus d'un exemple; parfois le père et le fils, quand tous deux étaient athlètes, étaient réunis sur le même piédestal, par conséquent longtemps après que le père avait remporté le prix. Ce ne fut donc point dans la même olympiade qui marque la victoire d'Anochus qu'Agéladas fit sa statue. En supposant seulement un délai de cinq ans, l'activité d'Agéladas ne s'étend plus que de l'an 515 à l'an 455, ce qui fait rentrer l'histoire dans une plus juste mesure. J'oubliais d'ajouter qu'Anochus, qui était de Tarente, fut vainqueur de nouveau, une olympiade plus tard, dans la course du double stade.

A Olympie se trouvait, en outre, une œuvre beaucoup plus considérable d'Agéladas : il avait représenté *Cléosthène*, d'Épidamne, vainqueur à la course des chars, monté sur son char et traîné par ses coursiers, progrès considérable dans la sculpture. De même qu'à Sicyone Canachus fait les *Célétizontes*, de même à Argos Agéladas va plus loin et représente un char, les quatre chevaux, le vainqueur,

son cocher. L'effort est parallèle dans les deux écoles, il y a comme un généreux défi; mais Agéladas est plus hardi. Il fallait de l'invention, des procédés plus habiles, une grande liberté déjà pour surmonter les difficultés d'exécution que présentait un tel sujet. Agéladas est le premier qui ait montré un vainqueur sur son char, car Pausanias nous apprend qu'avant Cléosthène aucun de ceux qui s'illustrèrent en Grèce par leur passion pour les courses et par l'art d'élever des chevaux rapides n'eut de statue semblable à Olympie. Cléosthène ne s'était pas fait représenter seul sur son char, mais avec lui le conducteur de ses chevaux, auquel il devait une partie de sa victoire. C'était un véritable tableau homérique, et, pour que la réminiscence fût complète, les chevaux avaient des noms comme les coursiers d'Achille : des inscriptions immortalisaient ces noms. Celui qui était attelé à gauche du timon s'appelait *Samus*, celui de droite *Cnacias*, les deux autres *Phœnix* et *Corax*. Quelle gloire pour le riche vainqueur qui pouvait payer un semblable monument! Quelle ne fut pas l'admiration des Grecs, quand ils s'assemblèrent à Olympie pour la première fois après la consécration de cette offrande! Quel honneur surtout pour l'artiste, car son œuvre avait une importance capitale. Reproduite par lès graveurs de médailles, elle fut imitée librement, mais imitée, sur lés monnaies archaïques de Géla ou de Syracuse.

Agéladas exécuta encore pour Delphes un travail du même genre. Les Tarentins voulurent rappeler par un

trophée consacré dans le grand sanctuaire dorien une victoire qu'ils avaient remportée sur les habitants d'une contrée voisine, les Messapiens. Ils leur avaient enlevé force chevaux et force captives. Ils demandèrent à Agéladas une série de groupes, composés de chevaux et de femmes enchaînées, ou peut-être de femmes qui tenaient en laisse les chevaux. Doriens eux-mêmes d'origine, puisqu'ils avaient pour ancêtres les Spartiates que Phalanthe conduisit à Tarente, les Tarentins s'adressèrent au chef d'une école dorienne et au sculpteur le plus célèbre de leur temps.

On montrait encore à Olympie une statue d'Agéladas : c'était *Timosithée*, guerrier valeureux de Delphes, qui remporta souvent la palme dans les jeux présidés par les Éléens. Mais Timosithée était un esprit aventureux; il aida Isagoras à s'emparer d'Athènes, pour y établir la tyrannie. Il fut pris et mis à mort. Sa statue ne fut donc postérieure que de peu d'années à l'an 507 : elle appartient aux débuts d'Agéladas.

La ville d'Ægium, en Achaïe, avait demandé au maître argien un groupe composé de deux figures, *Jupiter imberbe* et *Hercule jeune;* elles étaient en bronze. Les Achéens d'Ægium prétendaient que l'enfance de Jupiter s'était passée chez eux. La statue de Jupiter était gardée dans la maison du prêtre, de même qu'un enfant est élevé dans la maison de son tuteur. Dans le principe, le prêtre du dieu était même un enfant qui avait remporté le prix de la beauté; quand il avait grandi, on le remplaçait.

Telles sont les œuvres connues d'Agéladas. Leur

description, si sommaire qu'elle soit, suffit pour laisser entrevoir combien avec lui et avec Canachus la sculpture grecque s'est développée. Tous les sujets sont abordés, les difficultés les plus délicates sont surmontées, la personnalité (il faut entendre par ce mot le talent et le style) commence à se prononcer. Les Grecs ne nous ont transmis aucun de leurs jugements sur Agéladas, ni rien qui nous permette de caractériser son style. Au moins, nous avons un trait sur Canachus, nous savons que ses statues offraient des beautés un peu roides et que son talent n'était point sans dureté. L'étroite corrélation des écoles doriennes, et surtout des écoles de Sicyone et d'Argos, la collaboration d'Agéladas avec Aristoclès et Canachus, permettent de supposer quelque ressemblance entre le style des deux derniers maîtres de l'époque archaïque, de même que le choix des sujets nous laisse pressentir qu'Agéladas a été plus loin que Canachus et qu'il a fait davantage pour le progrès de l'art. En effet, parmi les œuvres d'Agéladas, la postérité n'oubliera jamais les plus insignes, je veux dire ses élèves. Quelle que soit la négligence des témoignages anciens, Agéladas nous présente d'irrécusables preuves d'une science déjà élevée et digne d'inspirer les génies les plus divers, car il a formé les trois plus grands sculpteurs du siècle de Périclès, *Myron*, *Polyclète* et *Phidias*. Ce sont là ses répondants et ses titres d'immortalité.

CHAPITRE VIII

L'ANCIENNE ÉCOLE ATTIQUE.

Si l'on demandait à un Athénien comment l'art de sculpter avait pénétré en Attique, il répondait que la sculpture était née chez les Athéniens et que Minerve l'avait enseignée à *Dédale;* si l'on objectait que Dédale était un Crétois, il vous prouvait par une série de fables charmantes et absurdes que Dédale était Athénien.

L'orgueil de ce petit peuple, qui voulait régner sur la Grèce, avait soin d'effacer toutes les traces d'une influence étrangère. Il n'avait point consenti à reconnaître ce qu'il devait aux modèles égyptiens, ni ce que lui avaient montré les Crétois. La domination même de Minos, qu'ils subirent, ils la firent tourner plus tard à leur gloire; ils répondirent qu'ils avaient envoyé à la Crète ce Dédale fabuleux, symbole de l'art collectif des anciens âges, que la Crète leur aurait plutôt envoyé. Bien plus, ils n'avouaient point les liens qui unissaient leurs premiers artistes aux artistes ioniens. Athènes, capitale intellectuelle des Ioniens, leur point de départ, leur lieu de refuge, le foyer où ils venaient

demander le feu sacré entretenu dans le Prytanée, chaque fois que le feu s'éteignait dans quelque temple de l'Ionie; Athènes, qui jetait un regard si attentif sur l'Asie Mineure, qui connaissait par Alcméon et Solon les splendeurs de la cour de Crésus, qui prit Sardes et brava si audacieusement la puissance des rois de Perse, Athènes devait beaucoup à la civilisation plus avancée des colonies ioniennes. De même que sa littérature sortit des poëmes d'Homère, de même ses artistes apprirent des Grecs asiatiques les procédés nouveaux, une science plus souple, l'art de fondre le bronze, d'employer l'ivoire, de sculpter le marbre.

L'histoire, écrite le plus souvent par des Athéniens, a dissimulé ces emprunts; l'orgueil national et le besoin de tout rapporter à son pays animaient le moindre historien né en Attique. Mais ce que nous ignorons, ce qu'on nous a caché, nous avons le droit de le supposer et de le rétablir. Les preuves manquent, mais non les indices.

D'abord, si les écoles doriennes elles-mêmes ont eu pour fondateurs ou pour instituteurs des artistes ioniens, à plus forte raison ces instituteurs vinrent-ils dans la cité ionienne par excellence. Ensuite les monuments qu'on a retrouvés portent avec eux un témoignage que les Athéniens n'ont pu ni prévoir ni déguiser. Leur caractère trahit ces influences qu'on a niées. Les plus anciennes sculptures attestent l'imitation de l'Égypte et de l'Orient; celles qui sont déjà plus récentes, quoique appartenant toujours à l'époque archaïque, montrent une étroite parenté avec

les sculptures de l'Ionie. L'école attique est devenue assez originale et assez glorieuse au siècle de Périclès : elle aurait pu, sans s'amoindrir, raconter sincèrement son origine.

On comprend donc quelles difficultés présente une histoire des sculpteurs athéniens. Même à la veille des guerres médiques, nous remarquons qu'ils sont appelés *élèves de Dédale*, comme s'ils avaient vécu dans les temps fabuleux. La tradition étant oubliée, volontairement peut-être, les Athéniens mettaient à sa place des fictions. C'est ainsi qu'autour de Pisistrate et des Pisistratides se forma un parti religieux qui, prétendant se rattacher à Orphée, à Linus et aux aèdes primitifs, forgeait à plaisir de faux poëmes orphiques.

Les noms de tous ces vieux sculpteurs dédalides sont perdus. Un érudit allemand a cru qu'ils formaient une corporation, une famille où l'art était héréditaire, mais sans alléguer des preuves concluantes[1]. Du reste, les productions de ces artistes, qui travaillaient le bois, sont aussi inconnues que leurs noms. Les sculpteurs ne commencent à apparaître avec leur personnalité, c'est-à-dire avec leur caractère propre et quelque consistance dans l'opinion publique, qu'au moment où ils emploient des matières nouvelles. A Athènes, le marbre était une matière toute prête, dès que les artistes sauraient le tailler. Non-seulement le beau marbre du Pentélique les attendait, mais ils avaient aussi celui

[1] Thiersch, *Kunstepochen*, 2e partie, p. XXII et la note, où est cité un mémoire lu à l'Académie de Berlin par M. Bœckh, en 1812.



de l'Hymette et particulièrement du mont Phellée, que l'on croit avoir fait partie de la chaîne de l'Hymette. Les élèves de Dipœne et de Scyllis vinrent-ils à Athènes enseigner leur art récent? Nous trouvons dans cette ville un bas-relief signé d'Aristoclès. Est-ce Aristoclès de Sicyone ou un de ses parents? Nous sommes réduits à de pures suppositions et nous n'en savons pas davantage sur la vie de l'Athénien *Endœus :* à moins qu'il ne faille croire, comme Pausanias rapporte qu'Endœus avait accompagné Dédale lorsqu'il s'enfuit de la Crète, que cela signifie simplement qu'Endœus était un Crétois. Il serait venu de cette Crète mystérieuse d'où sortent les artistes primitifs, d'où sont tirés certains mythes chers aux Athéniens, où les législateurs vont chercher les lois sages, où se sont mélangées peut-être les deux civilisations de l'Égypte et de la Phénicie, pays enseveli sous ce voile du temps que les générations modernes ne peuvent plus soulever.

Avant Endœus, les sculpteurs attiques copiaient les anciens simulacres en bois et surtout la statue de Minerve tombée du ciel et conservée dans le sanctuaire de l'Érechthéion. Au lieu de répéter le même type, Endœus représenta la déesse *assise.* C'était une offrande d'un particulier; Callias, riche Athénien, la consacrait en souvenir d'une victoire remportée dans les grands jeux de la Grèce. Comme cette victoire, au témoignage du scoliaste d'Aristophane, fut remportée vers la 54e olympiade, Endœus serait ainsi contemporain des Crétois. Une inscription trouvée en Attique sur un fragment de bas-relief qui devait représenter une femme nous ap-

prend que cette femme était morte loin de sa patrie et qu'Endœus était l'auteur du bas-relief. D'après les caractères de l'inscription, ce petit monument serait postérieur à la 70ᵉ olympiade, ce qui étend sur soixante années la période d'activité d'Endœus. Ces deux témoignages, assez contradictoires, prêtent singulièrement à la discussion; mais je préfère examiner les statues de Minerve assise, qui ont été retrouvées dans l'Acropole d'Athènes, et dont l'une est peut-être l'œuvre d'Endœus. Ces deux statues, ou plutôt ces deux fragments étaient situés, lorsque j'habitais Athènes, l'un près de l'Érechthéion, l'autre auprès de l'entrée turque de l'Acropole et de la maison des gardiens. On l'avait découverte jadis au-dessous de la grotte d'Agraule, parce qu'elle avait été précipitée du haut des murs de l'Acropole.

La première est assise sur un siége grossier; un coussin garnit ce siége et retombe. La tête et les bras manquent, le gorgonium est effacé et sa place n'est plus marquée que par une surface circulaire. L'épaisse égide est encore une peau de chèvre, comme sur la Minerve d'Égine et sur celle de Dresde : aux trous qui la bordent étaient attachés jadis des serpents de métal. Les cheveux sont pendants et semblent faits avec une bande de papyrus repliée sur elle-même, tressée, puis étirée. La tunique aux plis ondulés court sur tout le corps; elle ne se sent plus sur les jambes, comme pour marquer la finesse du tissu; travail naïf et facile d'un artiste minutieux qui pousse un peu son ciseau à la manière des enfants. Cette statue a quelque chose

d'égyptien; peut-être la Crète avait-elle emprunté ses modèles à l'Égypte avant de les prêter à la Grèce : les statues assises etaient si fréquentes chez les Égyptiens ! Endœus n'inventa point, assurément, un type déjà très-ancien en Grèce. A Phocée, à Marseille, à Chio, il y avait des statues du même genre. La Minerve d'Ilion était assise, puisque Homère montre les femmes troyennes déposant un voile sur les genoux de la déesse.

On pourrait comparer une statue assise qui a été découverte en Sicile, et qui est dessinée dans l'ouvrage du duc Serra di Falco[1]. La tête et les bras manquent également; les plis de la draperie sont très simples et assez maladroits; les montants du trône sont formés par deux animaux.

Il conviendrait surtout de rapprocher de l'œuvre d'Endœus les statues assises qui se trouvent auprès de Milet et bornaient l'avenue du temple d'Apollon Didyméen, disposition copiée sur les avenues des temples égyptiens. L'attitude même des figures a quelque chose qui rappelle l'Égypte. Elles sont assises sur des trônes à moulures simples, mais très-bien faites[2]. Les draperies sont relevées et rejetées sur les genoux. Il paraît même que plus tard, pour compléter une décoration qui n'avait pas été achevée ou que les rois de Perse avaient détruite en partie, on refit certaines statues, en se conformant au style ancien : c'est, toutefois, ce que nous apprennent des inscriptions qui vont jusqu'à la 80ᵉ olympiade. Toutes les statues ont un caractère

[1] Tome V, pl. LXI.
[2] Texier, *Voyage en Asie Mineure*, tome II, pl. CLX.

architectural qui prédomine sur le caractère plastique. C'était un système grandiose de sculpture décorative qui précédait le sanctuaire.

Que serait-ce si l'on voulait comparer les innombrables statuettes de divinités assises trouvées dans les tombeaux, en Grèce, dans l'Italie méridionale, en Sicile? Beaucoup sont d'ancien style. Les divinités étaient représentées sur leur trône, dans une pose calme et sérieuse, marque de la toute-puissance.

La seconde statue, trouvée au-dessous de l'Acropole, est-elle une copie d'Endœus? est-elle une Minerve? Le haut du torse et les attributs manquent, c'est-à-dire les indices propres à faire reconnaître la déesse. La ressemblance avec le fragment qui est près de l'Érechthéion est sensible, mais le style est déjà plus avancé et l'expression religieuse très-forte. On se demande si les Perses, qui ont par deux fois saccagé l'Acropole, n'ont pas détruit l'œuvre d'Endœus, ou si les Athéniens ne l'ont pas cachée, quand ils ont quitté volontairement leur ville. Dans tous les cas, nous aurions une copie, une imitation par réminiscence, un renseignement précieux. Je reviendrai plus loin sur ces deux fragments.

Endœus se répétait sans embarras, ce qui est le trait distinctif des maîtres primitifs : les Byzantins, le Pérugin et ses rivaux en donnent la preuve. Minerve est le principal motif que traite Endœus. Il refit pour la ville d'Érythres une *Minerve :* c'était une statue en bois, colossale; la déesse était encore assise et tenait une quenouille de chaque main. A Tégée, en Arcadie, on

montrait de lui une autre *Minerve*, entièrement en ivoire. Auguste la fit enlever plus tard, pour la placer à l'entrée de son forum. C'était donc une figure assise, propre à orner une avenue, si on la plaçait sur un piédestal ou sous un portique.

Un écrivain ancien, Athénagore, attribue à Endœus la *Diane d'Éphèse;* mais il ne faut admettre qu'avec réserve son témoignage, parce que le manuscrit semble altéré dans cet endroit[1]. Des œuvres certaines de l'artiste athénien, ce sont les *Heures* et les *Grâces*, que l'on voyait à Érythres, à ciel ouvert, devant le temple de Minerve. Ces statues (sujets ioniens par excellence) étaient en marbre blanc.

Après Endœus, les historiens nomment encore *Simmias*, Athénien, fils d'Eupalamus. De qui était-il élève? De son père peut-être, dont le nom ressemble plutôt à un surnom, mérité par l'*habileté de ses mains.* C'est ainsi qu'un autre artiste athénien, d'époque postérieure, s'appelait Euchir, ce qui signifie également *la main habile*. Simmias avait sculpté une statue de *Bacchus*, située en dehors du temple du dieu : au moment des vendanges, on la barbouillait avec des figues et du marc pris au pressoir. Le marbre dont elle était faite était du marbre de Phellée, dans la chaîne de l'Hymette.

Je citerai d'autres artistes attiques, sans pouvoir les rattacher ensemble dans un ordre régulier. Quels sont les maîtres? quels sont les élèves? où est la

[1] Athenag., *Legat. pro Christ.*, tome XIV, pl. LX, édit. Dechair.

tradition? Les Grecs vantaient l'ancienne école attique, et cette école est sans corps, sans suite dans leurs souvenirs. Nous voyons les œuvres de l'école attique, et leur lien historique nous échappe. Une des raisons de ce désordre, c'est la vanité des Athéniens et leur absurde obstination à tout rapporter à Dédale. Une seconde cause, c'est l'invasion des Perses et la destruction de la plupart des anciens monuments. En voici un exemple mémorable.

Anténor, sculpteur né en Attique, avait, par l'ordre du peuple, exécuté un groupe célèbre d'*Harmodius et Aristogiton*. Lorsque Xerxès fut maître d'Athènes, il emporta ce groupe en Asie, pour complaire à Hippias, fils de Pisistrate, qui l'avait accompagné dans son expédition et qui voulait ravir aux Athéniens le symbole même de leur affranchissement. A la place de ces statues, *Critios*, artiste qui vivait après les guerres médiques, en fit de semblables. Praxitèle devait plus tard exécuter un troisième groupe d'*Harmodius et Aristogiton*. Après la conquête d'Alexandre, le groupe primitif fut renvoyé par le héros macédonien aux Athéniens, dont il recherchait si fort l'estime. Je crois que l'œuvre d'Anténor est reproduite sur des tétradrachmes frappés après la mort d'Alexandre, dans l'année où les magistrats monétaires s'appelaient Mentor et Moschion. Si réduits que soient les objets sur une monnaie, on distingue nettement la pose et le mouvement des meurtriers d'Hipparque. L'un tient une épée, l'autre étend son manteau enroulé autour de son bras en guise de bouclier.

Anténor eut pour contemporain *Amphicrate*, qui fut chargé d'immortaliser d'une autre façon la ruine des tyrans. Ce ne furent plus les héros Harmodius et Aristogiton, ce fut leur amie et leur maîtresse, *Léæna*, qu'il représenta. Léæna, mise à la torture par Hippias, afin de découvrir les complices des conspirateurs, n'avoua rien et se coupa la langue avec les dents de peur de céder à la douleur. Après la fuite d'Hippias, les Athéniens voulurent récompenser le courage de la courtisane, mais sans profaner un lieu saint par son image. Comme Léæna, en grec, signifie *lionne*, ils chargèrent Amphicrate de sculpter une lionne, la gueule ouverte, sans langue : cette lionne fut placée à l'entrée de l'Acropole.

Quant aux Pisistratides, dont l'expulsion fournit matière à des œuvres neuves et vraiment originales, n'avaient-ils rien fait pour le progrès de la sculpture, eux qui firent tant pour l'architecture et pour les lettres? Les monuments qu'ils élevèrent ne furent-ils pas ornés de reliefs et de statues? Ne consacrèrent-ils pas aux dieux des offrandes sorties de l'atelier des artistes? L'histoire reste impénétrable, bien qu'il soit aisé de croire que son silence n'est que de l'oubli. Par exemple, quelques mots échappés à Platon et à un auteur de lexique nous apprennent qu'Hipparque avait fait placer des *Hermès* dans toutes les rues d'Athènes et sur tous les chemins qui conduisaient à la ville. L'hermès, c'est-à-dire la tête ou le buste terminé en pilier, était en grand honneur chez les Athéniens. Les sculpteurs s'appelaient même quelquefois des *hermo-*

glyphes, ce qui signifie des *fabricants d'hermès*, tant ce travail était pour eux une occupation familière. Sur ces hermès, Hipparque faisait graver des sentences morales en vers, composées par Anacréon ou par Simonide. C'était un nombre considérable de sculptures, et cependant que reste-t-il de toutes ces œuvres ? Parfois, en remuant le sol, les fouilles font reparaître au jour des têtes de vieux style, mutilées, avec les cheveux bouclés autour du front à la mode asiatique, la barbe taillée en coin et marquée par des ondulations symétriques. Ces têtes offrent entre elles la plus grande ressemblance, ce sont des fragments d'hermès. Étaient-ce des dieux, des héros, des sages, ou Mercure sous des formes diverses ? On peut hésiter, car la coiffure des Athéniens était encore orientale à cette époque : ce ne fut qu'après les guerres médiques qu'ils renoncèrent à leurs longs cheveux frisés et aux cigales d'or qu'ils piquaient dans leur coiffure.

Au début du siècle de Périclès, d'autres artistes succèdent à ceux qui viennent d'être nommés, sans que la transmission de l'enseignement soit avouée : en première ligne, le maître de Phidias, celui, du moins, qui lui montra l'art de sculpter, avant que Phidias allât chercher à Argos les leçons plus savantes d'Agéladas. Ce maître s'appelait *Hégias* ou *Hégésias*. On lui attribuait diverses statues : une *Minerve*, un *Néoptolème*, le *Castor* et le *Pollux* qui furent transportés à Rome devant le temple de Jupiter Tonnant, des *Enfants montés sur des chevaux*, sujet important, où l'on serait tenté de reconnaître l'influence lointaine du Sicyonien

Canachus ou l'intention de rivaliser avec lui. Les autres sculpteurs, contemporains d'Hégias, un peu postérieurs peut-être, étaient *Critios* et *Nesiotès*. Ils vécurent jusqu'au temps de Périclès, et il n'est pas impossible qu'ils aient travaillé aux métopes du Parthénon, ainsi que je l'ai montré ailleurs[1]. Critios avait refait les statues d'Harmodius et d'Aristogiton. Aidé de Nésiotès, il fit la statue d'*Épicharinos*, vainqueur à la course armée. Cette offrande était dans l'Acropole, sur la terrasse de Diane, ainsi que l'atteste un piédestal qui s'y trouve encore et sur lequel sont gravés les noms des deux artistes.

Il semble que ces vieux maîtres attiques aient eu quelques-uns des défauts qui étaient le propre des écoles doriennes aussi bien que de l'époque archaïque. Quintilien dit que leurs œuvres étaient assez voisines de la dureté des Étrusques. Lucien trouvait leurs statues sèches, musculeuses, comme si les chairs étaient comprimées avec violence et les contours étranglés. Les lignes elles-mêmes étaient trop droites, trop minutieuses, ce qui veut dire qu'elles n'avaient point l'aisance, la variété, la souplesse. Mais ces caractères sont ceux de toutes les sculptures archaïques dans les contrées diverses de la Grèce et dans les écoles les plus opposées. Il fallait que les anciens artistes d'Athènes eussent un style particulier, un goût propre, qui permettaient de les opposer aux artistes éginètes. Cette question ne peut se résoudre, à défaut de témoignages

[1] *L'Acropole d'Athènes*, tome II, chap. III.

anciens que par l'examen des fragments de sculpture qui nous sont parvenus.

Les sculpteurs d'Athènes et ceux d'Égine étaient rivaux jadis; les critiques grecs se plaisaient à les opposer les uns aux autres. Représentaient-ils ou résumaient-ils uniquement les écoles ioniennes et les écoles doriennes? L'antagonisme politique de deux peuples qui se touchaient et se haïssaient faisait-il ressortir plus vivement les principes différents qu'ils avaient adoptés dans l'art à titre d'Ioniens et de Doriens? Tout en admettant ces conclusions historiques, on sent que ce serait un résultat plus précis de définir le style de l'ancienne école attique.

Ce style, tel qu'il nous apparaît dans les fragments épargnés par le temps, est complexe; il se compose de qualités et de défauts divers qui se tiennent et se rattachent au même principe : ce principe, c'est l'idéal. Il y a deux sortes d'idéal, l'idéal des temps primitifs et l'idéal des siècles de la perfection. L'art qui est au-dessous de la nature, qui ne saurait point l'imiter encore, qui ne songe point à l'imiter, qui veut et qui cherche autre chose que la nature, est un art idéal, l'art égyptien, par exemple. Au contraire, l'art qui connaît admirablement la nature, qui sait l'imiter mais aussi la dépasser, qui poursuit une beauté plus complète et en même temps plus simple, qui supprime ou abrége les détails, qui n'étudie l'individu que pour créer le type et s'élève au-dessus du vrai pour atteindre une vérité plus sublime, cet art est, à un autre titre, un art idéal: ce sera l'art de Phidias. Les enfants

prennent un crayon que leur main peut à peine conduire; ils rêvent un arbre, un cheval, un guerrier, et, traçant des lignes incertaines, ils parviennent à tracer sur le papier quelque chose de reconnaissable mais de ridicule, auquel la beauté est complétement étrangère; ils font de l'idéal par ignorance, par impuissance, parce qu'ils restent au-dessous de la nature, et cette image grossièrement idéale excite chez eux des impressions vives, accompagnées de plaisir. Or, l'enfance de l'art peut avoir son idéal aussi bien que l'art des enfants. Les statues égyptiennes offrent un grand caractère idéal, quoique les bras et les jambes soient collés au corps, sans détails, sans veines, sans muscles; le torse uni, avec des places lisses et uniformes; la poitrine dont la charpente ne paraît point, les flancs dont la sensibilité et la souplesse ne sont point rendues, les mouvements serrés et conventionnels, tout est fort loin de la réalité, mais c'est de l'art qui produit un grand effet. Les types créés ainsi en dehors de la nature, pour être monotones et stériles, n'en sont pas moins revêtus d'un caractère imposant, surtout lorsqu'ils ont été inspirés par l'idée religieuse.

L'école attique a donc pu tendre vers l'idéal, même lorsqu'elle était dans son enfance. Les rapports d'Athènes avec l'Égypte, que les Athéniens avouaient eux-mêmes, n'avaient pu que développer cette tendance. Toutefois, il ne faut point oublier que Dédale et les Dédalides ne sont point assimilés aux Égyptiens. Pausanias cite çà et là en Grèce d'antiques simulacres qu'il appelle égyptiens, soit qu'ils eussent été apportés

d'Égypte, soit qu'ils eussent été copiés par les Grecs sur des types égyptiens, mais il distingue soigneusement[1] de ces idoles aux bras collés contre le corps, aux pieds réunis et soudés, les productions de l'*ancienne école attique*. Déjà, en effet, l'esprit grec exerçait ses droits et s'écartait des modèles étrangers pour chercher une voie nouvelle. Ce n'est que de loin que la Minerve d'Endœus rappelle les statues assises de l'Égypte. La sculpture archaïque, chez les Athéniens, s'affranchissait donc lentement de l'influence égyptienne ; elle développa surtout le principe idéal qu'elle lui devait.

Ce n'est point anticiper sur l'étude que nous ferons bientôt de l'école d'Égine, que de dire que ses tendances, aussi bien que celles des écoles doriennes, sont plus réalistes, plus pratiques; elle copie de plus près le corps humain, elle veut être plus vraie, dans le sens d'une vérité matérielle. Les luttes publiques, les exercices des gymnases, l'admiration qu'inspiraient les athlètes, les statues qu'on leur élevait, l'estime de la force physique, les habitudes belliqueuses et les

[1] Dans le gymnase de Messène (Pausanias, IV, 32), il y avait trois statues de bois, Hercule, Mercure, Thésée, exécutées à la manière égyptienne. A Mégare, Apollon Pythien et Apollon Décatéphore étaient à peu près semblables aux statues égyptiennes (Paus., I, 42). A Érythres, Hercule était exactement (ἀκριβῶς) de style égyptien (Paus., VII, 6), ce qui n'a rien de surprenant, puisque cet antique simulacre avait été apporté de Tyr. Or, l'archéologie a déjà commencé à retrouver en Phénicie, non-seulement l'influence égyptienne, mais les monuments égyptiens. Enfin, Pausanias, en citant une statue d'Apollon apportée par Danaüs (II, 19), ajoute que toutes les vieilles statues de la Grèce étaient en bois, surtout les égyptiennes.

mœurs plus rudes des Doriens, tout contribuait à pousser les artistes du Péloponèse et d'Égine vers le perfectionnement du type athlétique ou héroïque, qui devint le type universel et qu'on retrouve sur tous les anciens monuments de la Grèce, statues, bas-reliefs, vases, monnaies. Il n'en fut pas de même à Athènes. Les mœurs ioniennes et même le costume oriental s'y maintinrent jusqu'au siècle de Périclès : la vie y fut moins dure, moins extérieure, et les exercices gymnastiques n'y furent point préférés aux concours de musique, de poésie, ni aux grandes solennités tragiques. Nous ne voyons point les sculpteurs de l'ancienne école attique représenter des athlètes ou des personnages héroïques comme les sculpteurs d'Égine. Il fallut un événement tel que l'affranchissement d'Athènes par Harmodius et par Aristogiton pour qu'on leur élevât des statues; et encore, ces statues ne pouvaient être l'image des deux jeunes Athéniens, qui étaient morts depuis longtemps lorsque Hippias fut chassé. A cette époque, les statues ne visaient point à la ressemblance; elles n'étaient que la répétition d'un type général approprié par une inscription à tel ou tel individu. L'inscription était le véritable monument d'immortalité. Sans l'inscription, la statue était une énigme pour les Grecs eux-mêmes. Ce ne fut que plus tard que les images humaines revêtirent leur personnalité.

Il est encore une coutume de l'école attique qui a dû contribuer à l'éloigner de l'étude du corps humain : je veux parler des hermès. Dès le règne de Pisistrate,

la ville était remplie de ces figures conventionnelles où une tête, tout au plus un buste, sont montés sur un pilier. On a cherché, non sans vraisemblance, dans les statues égyptiennes montées sur une gaîne, à l'instar des coffres à momies, l'idée première de l'hermès. L'Apollon d'Amycles, cette colonne de bronze à laquelle on avait adapté des pieds, des mains et une tête, est l'intermédiaire entre la gaîne égyptienne et l'hermès[1]. Il suffit aussi de citer la Diane d'Éphèse. D'innombrables monuments nous apprennent comment l'art grec sut plus tard profiter des données de l'hermès et en tirer les combinaisons les plus variées et les plus charmantes. Mais dans l'ancienne école, les artistes n'avaient point cette liberté ou cette grâce. Leurs hermès les dispensaient surtout de représenter le corps humain. Ils ne sortaient point des conventions abstraites, et le progrès tournait toujours dans un cercle idéal qui ne touchait que de bien loin à la réalité vivante.

Aussi, lorsque nous trouvons à Athènes un fragment de figure nue appartenant au vieux style, n'y remarquons-nous point les qualités solides, la connaissance approfondie du corps et de l'anatomie que montre l'école d'Égine. Le type général est bien le même et le premier aspect peut faire illusion. Mais si l'on considère de plus près les formes et le modèle, on est frappé de l'insuffisance du travail; il ne paraît point que l'ar-

[1] Il faut rapprocher de ces types le dieu Terme des Romains, borne divinisée qui protégeait le droit de propriété.

tiste s'en soit vivement préoccupé. Que l'on considère, par exemple, un fragment de frise, intercalé aujourd'hui dans le mur du *Catholicon* de la moderne Athènes, et qui représente des guerriers blessés : l'un s'appuie sur sa lance et marche péniblement en portant la main à sa tête blessée; l'autre, rapporté sur le dos d'un compagnon d'armes dont il ne reste plus que la jambe, anime de la main les combattants qu'il est forcé de quitter. Le manteau de guerre est figuré en aileron, à la façon archaïque. Pour la science, pour le mérite d'exécution, ce bas-relief ne peut être comparé aux frontons d'Égine. A part le type, c'est-à-dire les cuisses fortes, la poitrine saillante, le ventre plat, les extrémités fines, ce morceau, quoique d'une époque déjà avancée, atteste peu l'étude du modèle. Ce qui est charmant et vraiment attique, c'est l'aspect, la composition, le mouvement trouvé sans effort, la vie, non pas celle qui pose, mais celle qui agit, non pas l'analyse de l'atelier, mais le souvenir de la place publique et des champs de bataille, que l'artiste saisit, comme Phidias saisira plus tard l'agitation rhythmée de ses troupes de cavaliers. Malgré la différence des époques, on songe involontairement à la comédie d'Aristophane où un malencontreux général, Lamachus, revient blessé du combat, tandis que les partisans de la paix se moquent de lui et célèbrent de joyeuses orgies. Tant il y a déjà, dans ce petit tableau, une intuition juste, une expression intime, une vérité non point copiée, mais créée !

Un monument plus complet et plus célèbre, c'est le

bas-relief conservé dans le temple de Thésée, à Athènes, et appelé communément le *Guerrier de Marathon,* bien qu'il n'ait point de droits à ce titre. Il a été découvert à Valonidéza, dans la partie de l'Attique qui regarde l'Eubée et Caristo; il y a de ce côté des *tumuli* nombreux. La tête est brisée, de sorte que le haut du casque manque, mais le personnage est encore haut de 2 mètres 4 centimètres. Le sujet est un guerrier vu de profil; la main gauche tient une lance, la droite pend le long du corps. Les jambes sont couvertes de cnémides; les pieds, aussi bien que les mains, sont longs, secs et ont quelque chose de trop naïf. La tunique passe sous la cuirasse et tombe en plis symétriques sur les cuisses comme sur les bras. Il y a partout de la couleur, sur le fond, sur la cuirasse bordée d'une grecque et ornée d'une tête de lion, symbole de la terreur: sur l'épaule est peint un soleil. En général, la cuirasse est d'un bleu noir, tandis que le fond du bas-relief est rouge; les franges de la cuirasse et les cheveux sont noirs ou d'un ton brunâtre. L'ensemble offre le type répandu alors dans tout l'art grec, mais la naïveté de l'attitude, la facture peu adroite des mains et des pieds, donnent à cette figure un aspect gothique, si une telle comparaison est admissible. La barbe, qui est en partie brisée, était en forme de coin; la chevelure est bouclée sur le front et derrière la tête : ainsi les Spartiates devaient se friser au moment de mourir aux Thermopyles. Voilà le costume d'un guerrier d'Homère. Le personnage pour lequel avait été sculpté ce monument funèbre s'appelait *Aristion;*

l'artiste, *Aristoclès*, qu'il faut probablement distinguer de l'artiste sicyonien qui portait le même nom.

Cette œuvre, contemporaine, à peu d'années près, des frontons d'Égine, leur est inférieure pour le mérite comme pour le principe d'exécution ; elle est d'un intérêt très-grand, mais d'une beauté très-contestable. La science des détails n'est guère propre à sauver la roideur de l'ensemble. On sent que l'école attique, avant que sa rivalité avec l'école éginétique lui eût imprimé une impulsion féconde, était arriérée dans l'étude des arts : là se trouve le nœud de l'opposition profonde des deux écoles.

Quelle était donc la supériorité de l'école attique? Pourquoi les Grecs lui avaient-ils reconnu une existence propre et un caractère qui faisait distinguer ses artistes[1] des artistes contemporains? Pourtant ils sont loin du siècle de Phidias et de ces grandes œuvres qui assureront aux sculpteurs athéniens le premier rang dans l'histoire de l'art. Pour s'expliquer l'originalité de la vieille école attique, il faut considérer comment son génie s'est assimilé la double influence de l'art égyptien et de l'esprit ionien.

Les sculpteurs égyptiens avaient accoutumé les premiers Dédalides à prêter aux dieux moins les formes que les apparences humaines, à s'inspirer du sentiment religieux plus que de la nature ; car leurs œuvres se proposaient, non pas d'être belles, mais de produire une certaine impression morale. Nous avons vu, dans

[1] Pausanias, X, 37 ; Strabon, p. 806 ; Quintilien, XII, 10.

les premiers chapitres, ce qu'éprouvaient les âmes pieuses, même au déclin du paganisme, devant les statues de Dédale; elles leur trouvaient quelque chose de *divin*, et le mépris de la beauté laissait un champ plus vaste à leurs rêveries mystiques. De même le Christ byzantin, peint dans d'humbles églises de l'Orient par une main grossière mais fidèle à la tradition, a quelque chose de plus touchant, au point de vue religieux, de plus *divin*, que le Christ peint ou sculpté par les artistes du dix-neuvième siècle; l'art le plus raffiné ne peut atteindre la ferveur grandiose qui respire dans ces œuvres primitives. De même les sculptures du moyen âge sont pleines d'un sentiment chrétien, d'un parfum naïf qui nous fait oublier leur imperfection et qui nous émeut peut-être plus que les savantes compositions des modernes, quand ils traitent les mêmes sujets.

Les progrès de l'école attique ne firent que développer cette tendance. C'est ce que prouvent les deux statues assises qui sont l'une et l'autre dans l'Acropole. La plus ancienne, qu'elle soit ou non une copie d'Endœus, ressemble aux statues assises des Égyptiens; les jambes, leur rondeur, la façon dont elles se replient, semblent copiées sur quelque modèle venu d'Égypte. Il faut comparer à ce morceau encore rude et sauvage l'autre fragment de statue assise, qui est bien loin déjà de l'art égyptien, mais qui est plus loin encore de la nature. Assurément cette sculpture est plus étrangère à la réalité vivante que la Minerve d'Endœus. Les jambes ne sont plus accusées sous le vêtement, elles

n'ont plus une rondeur épaisse, une gaucherie qui veut rappeler un mouvement vrai sans le copier. Ici les jambes sont comme supprimées; la draperie qui les recouvre tombe droite, en nappe uniforme sur les pieds : on dirait que les jambes rentrent dans le siége de marbre ou n'ont plus d'épaisseur sensible; quant aux genoux, ils ne se laissent deviner que par l'arête de la draperie. J'avais raison de dire que nous étions encore plus loin de la nature, malgré le progrès de l'art, peut-être à cause de son progrès.

Pour des yeux qui ne sont point accoutumés à étudier les fragments et à les reconstruire par la pensée, la vue d'une sculpture ainsi mutilée est plutôt un sujet d'embarras que d'admiration. On remarquera, cependant, combien le trône est d'une architecture simple et grandiose, combien les montants et les traverses sont d'une noble proportion; la déesse est assise sur un gros coussin, comme le Christ de nos anciennes peintures. L'escabeau, sa forme, la manière dont il s'ajuste au trône, font penser à l'escabeau homérique que Vulcain a ciselé pour Junon. Quant à la figure elle-même, ce ne sont point les détails qu'il faut examiner, non plus que devant les mosaïques byzantines : c'est l'aspect à distance, l'effet d'ensemble, l'impression religieuse qu'il faut s'efforcer de saisir. Je vois la façon dont les pieds sont posés, la tenue droite et calme des jambes, l'encadrement que leur font les montants du siége, le mouvement des genoux qui nous laissent deviner aussitôt que le torse se dressait avec une noble roideur; il n'est pas jusqu'à un débris de main posée

sur le genou qui ne serve à compléter l'aspect tranquille de cette figure, qui siégeait dans son immuable majesté. La nature n'est pour rien dans cette œuvre; l'artiste a copié un rêve, il a essayé de reproduire Minerve, ou Junon, ou Cérès, telle qu'elle lui apparaissait dans son imagination de croyant, mais il n'a point cherché de modèle humain. Combien est loin le temps où les sculpteurs copieront des courtisanes et offriront leurs images à l'adoration du peuple, sous le nom des Grâces ou de Vénus!

Il convient aussi, quand il s'agit de matière et d'imitation, de faire la part des sens et de cette tyrannie si difficile à analyser mais si réelle qu'on appelle l'habitude ou le souvenir. La coutume des Grecs, coutume empruntée à l'Orient, était de peindre les antiques idoles de bois, de les habiller, de renouveler leurs vêtements, de les parer comme des femmes. Il y avait une époque pour nettoyer la statue, une autre pour laver ses voiles; les vierges athéniennes brodaient tous les quatre ans le magnifique péplus que l'on apportait en procession solennelle à Minerve Poliade le jour des Panathénées. La divinité apparaissait donc à son peuple avec l'éclat extérieur, l'ajustement royal. Or, les vêtements, sur un mannequin immobile, étaient disposés à plaisir; leurs plis multipliés étaient maintenus par des agrafes et des attaches, empesés comme les chasubles de nos prêtres; les arrangements symétriques, les combinaisons les plus conventionnelles étaient faciles sur un morceau de bois; les artifices étaient aussi nombreux que durables. L'as-

pect de ces ajustements était jugé plus propre à frapper les yeux; il paraissait grandiose, sculptural; il était conçu dans le même principe idéal qui devait inspirer par la suite le ciseau des statuaires. C'était un art, puisque c'était autre chose que la nature, et la pensée qui présidait à ces ajustements se proposait mieux qu'une puérile illusion. Le vêtement a toujours été conventionnel pour les dieux, aussi bien dans le temps où les statues étaient entièrement vêtues qu'à l'époque où elles l'étaient à peine. Les artistes de la Renaissance, quand ils représentaient les personnages sacrés, que cherchaient-ils? Ce n'était pas la vérité matérielle des draperies, mais un jet grandiose, une expression chaste et toute chrétienne.

Les artistes athéniens étaient donc habitués à contempler de semblables idoles, et, lorsqu'ils essayaient de reproduire un type analogue ou plus parfait, leurs conceptions se ressentaient de cette habitude : c'est ce qu'on peut appeler l'éducation de l'imagination par les sens. Minerve leur apparaissait avec son péplus, Diane Brauronienne avec sa tunique[1]; ils copiaient ces ornements empesés, symétriques, où rien ne s'agite ni ne s'altère, non parce qu'ils n'étaient point capables d'imiter la nature, non parce que la religion leur imposait une telle loi, mais parce qu'ils trouvaient ces ajustements plus beaux, plus nobles, plus dignes de la divinité. Je trouve un monument qui appartient encore

[1] Voyez dans le *Corpus* de Bœckh une inscription (nº 155) qui contient des détails officiels sur l'habillement de Diane Brauronienne.

à l'archaïsme, quoique voisin des guerres médiques, et qui nous fait bien apprécier le mérite de ce système. C'est un torse en marbre qui a été déposé sous le portique des Propylées. Les mains, les pieds et le bas de la draperie manquent; cependant l'ensemble apparaît encore avec son caractère. On sent l'attitude immobile et droite du corps qui s'efface sous les vêtements; quoique ce soit une divinité féminine, à peine l'artiste a-t-il accusé les seins. Les bras sont cachés sous le manteau, pendent le long du corps et motivent des plis simples, régulièrement tirés, qui forment l'encadrement extérieur de la figure. De longues boucles de cheveux tombent sur la poitrine, sans apprêt, sans mouvement, dans un sentiment qui s'harmonise avec les lignes de la draperie. Le manteau, disposé symétriquement à droite et à gauche, forme des plis et des replis qui seraient invraisemblables dans la réalité, sans les attaches secrètes qui devaient les retenir sur l'idole de bois. La poitrine est couverte d'une sorte de bavolet d'une grande légèreté et dont la souplesse est déjà sensible. Quant à la tunique, elle court le long du corps avec des ondulations innombrables. Arrivée à la hauteur des hanches, elle a été relevée par-dessous, arrêtée par une ceinture, et forme ces replis à la place desquels on fera bouffer plus tard l'hémidiploïdion. Enfin le tissu de lin tombe jusque sur les pieds, en formant une bande plate au milieu des jambes, dans l'axe perpendiculaire du corps. Ce fragment montre que la convention n'exclut ni la grâce ni une élégante harmonie; en supprimant les accidents, les nuances de

la draperie véritable, elle maintient l'impression religieuse dans toute sa majesté.

Dans les Propylées également, on voyait de mon temps d'autres torses de statues plus petits que nature, que je cite, non pour leur beauté, mais parce qu'ils rappellent la naïveté des anciens simulacres en bois adorés par les Grecs. Les ondulations des draperies marquées à la pointe, les cheveux qui ressemblent à du papyrus tressé, feraient sourire par leur barbarie.

On préférera de beaucoup deux autres fragments où l'arrangement de la tunique explique bien la Minerve de Dresde. La bande plate qui pend au milieu des jambes était quelquefois ornée de broderies : c'est pourquoi, sur la Minerve de Dresde, sont sculptés de petits cadres qui représentent les travaux d'Hercule. Les jambes des deux statues si mutilées sont écartées et paraissent marcher, car le manteau collé aux formes accuse aussi le mouvement : telle est la pose de la Minerve d'Égine ou de la Diane archaïque d'Herculanum. Le manteau est attaché à la ceinture; l'étoffe comprimée retombe nombreuse, bien disposée, avec une élégante symétrie; par-dessous passe la tunique, qui se répand sur les pieds. On fera la même remarque, si l'on s'arrête devant la Minerve colossale qui orne le second vestibule de l'École des Beaux-Arts.

Enfin, à l'entrée de l'Acropole, auprès de la maison des gardiens, est placé un bas-relief remarquable. Sur un char semblable aux chars décrits par Homère, une femme est montée : ses bras étendus tiennent les rênes et le fouet. Est-ce Minerve, qui conduisit le

premier char et dompta le cheval donné aux Athéniens par Neptune? Est-ce la Victoire sans ailes, que l'on figura plus tard sur le fronton du Parthénon? Est-ce Diane qui conduit aussi un char sur la frise de Phigalie? Aucun attribut caractéristique ne permet de reconnaître quelle est cette divinité; on ne saurait non plus assurer que ce soit un morceau de frise. L'art est déjà assez avancé dans cette sculpture, les proportions des bras et des jambes sont fines; la draperie est jolie et très-soigneusement ajustée, quoique fidèle à la convention que nous venons d'analyser. Il y a aussi une intention de mouvement et de souplesse; la manche de la tunique se fait transparente autour du bras; le manteau dessine les reins et la cuisse qui s'appuie sur le char. L'artiste a donc cherché à modeler le corps, auquel il a donné des proportions longues, un peu effilées, à la manière florentine : or, la longueur des membres donne de l'élégance et de la légèreté.

On peut citer encore un monument religieux exécuté au siècle de Pisistrate par les sculpteurs athéniens, l'*autel des douze dieux*. Mais les bas-reliefs où l'on pense retrouver une imitation de cet autel célèbre sont du temps d'Adrien; on y chercherait en vain le style attique. Il sera plus naturel d'en parler lorsque nous traiterons du faux archaïsme et de ses contrefaçons, dont certaines époques étaient éprises, de même que le dix-neuvième siècle se plaît à contrefaire le style gothique ou le style du seizième siècle. La base triangulaire qui est au Louvre, dans la salle des

sculptures d'Olympie et qui vient de la villa Borghèse, représente, en effet, non-seulement les douze dieux, mais les Grâces, les Heures et les Parques. Aussi bien que le Putéal du Capitole, elle pourrait être une imitation libre de l'autel athénien.

De la comparaison de ces fragments échappés au temps, résulte-t-il une idée plus nette du style de l'ancienne école attique? Pour moi, je trouve déjà un air de famille entre ces divers morceaux et les œuvres des artistes de Périclès. Déjà, sous ces draperies conventionnelles, on sent le goût de la richesse, le besoin d'élégance, une grâce naturelle, une certaine fantaisie, la vie qui semble percer sous le marbre. L'école attique, nourrie sans l'avouer des modèles ioniens, représente à son tour avec une force féconde le génie ionique. Les qualités plus délicates, plus féminines que l'on remarque dans l'architecture ionique comparée à l'architecture dorique, on les retrouve dans la sculpture. L'harmonie et l'abondance des ajustements se concilient avec le sentiment religieux. Dans les compositions plus libres, sur la frise des guerriers blessés, par exemple, le besoin de mouvement, une expression aimable de la vie par les attitudes, se font déjà sentir.

Je disais que les essais de l'ancienne école attique avaient un air de famille avec les chefs d'œuvre du siècle de Périclès, de même que les traits de l'enfant annoncent la physionomie de l'homme, de même que le style de l'écolier annonce le style du futur écrivain. Ces vénérables débris n'offrent en germe qu'une

partie des qualités qui éclateront au temps de Phidias, parce que Phidias ne procède pas seulement de l'école attique. Son premier maître fut bien un Athénien, Hégias ou Hégésias, dont nous citions plus haut quelques statues; mais ce fut au sein des écoles doriennes, à Argos, dans l'atelier d'Agéladas, que Phidias acheva de s'instruire. Aussi réunit-il les qualités du génie dorien et celles du génie ionien, la simplicité sévère, la science pratique, la mâle grandeur du premier, l'idéal, la riche élégance, le mouvement, la grâce du second. En lui les deux principes viennent se fondre et former un ensemble incomparable. L'architecture nous fournit un rapprochement juste. Athènes n'offre pas seulement les monuments les plus exquis de l'ordre ionique; les Propylées et le Parthénon, qui sont de style dorique, surpassent tous les édifices construits par les Doriens. C'est ainsi que le style des écoles doriennes de sculpture, dont les marbres d'Égine sont une expression si forte, fut imité, conquis, effacé par le sculpteur athénien. Avant Phidias, on a pu dire le *style attique* ou le *style éginétique;* avec lui disparaissent les tendances locales et l'opposition des principes que chaque race semblait s'être partagés. Dès lors il n'y a plus qu'un grand souffle qui court sur toute l'étendue de la Grèce, et l'influence des divers génies, qu'ils s'appellent Phidias, Praxitèle ou Lysippe, ne connaît plus de frontières. Les écoles ne sont plus contemporaines, elles se succèdent; leurs différences s'expliquent par la différence des époques et la mobilité providentielle

de l'esprit humain. Mais c'est à Athènes que s'est opérée la fusion, que s'est créée l'unité de la sculpture grecque. Sous quelque face qu'on envisage cette ville privilégiée, on reconnaît qu'elle a été justement appelée la capitale intellectuelle du monde grec.

CHAPITRE IX

L'ÉCOLE D'ÉGINE.

Dans tous les ordres de productions intellectuelles, dans l'art comme dans les lettres, dans la sculpture comme dans l'architecture, on retrouve le dualisme qui a constitué le génie grec. Les écoles ioniennes s'avancent les premières dans l'histoire, plus précoces, aidées par une richesse et une civilisation plus développées, en contact avec l'Orient et les peuples plus âgés, excitées par l'esprit mobile, fécond, souple, épris des belles choses, qui caractérise la race des Ioniens. Les écoles doriennes les suivent, instruites par des maîtres venus de l'Asie Mineure et des îles; si elles ont moins d'initiative, elles ont des qualités plus solides. Le génie conservateur et pratique des sociétés doriennes, qui survit même aux révolutions sociales du sixième siècle, leur esprit d'ordre, d'organisation, de suite, semble avoir créé par excellence la tradition parmi les artistes du Péloponèse, tandis que parmi les artistes de l'Ionie la tradition est moins vigoureuse et parfois sujette à défaillir.

L'opposition des deux principes répond à l'antagonisme des deux races : seulement elle n'empêche point, il faut bien s'en souvenir, le commerce amical des écoles et l'échange des idées comme des maîtres. Peut-être cette opposition prit-elle un caractère plus vif, lorsque les deux principes se rencontrèrent, représentés par deux villes voisines et ennemies, ennemies d'autant plus acharnées, qu'elles se touchaient de plus près : je veux parler d'Égine et d'Athènes. Les haines de voisins ressemblent aux haines fraternelles, irritées par des blessures journalières : la vue de la ville rivale envenime sans cesse les ressentiments. Égine, au milieu du golfe d'Athènes, était placée en face de l'Attique comme une sentinelle avancée du Péloponèse, la sentinelle des Doriens contre les Ioniens. Deux heures de navigation conduisaient du Pirée à Égine, et, dès que les Athéniens tournaient leurs regards vers la mer, dès qu'ils contemplaient ce beau golfe qu'ils espéraient dominer un jour, ils rencontraient Égine, avec ses côtes escarpées, ses montagnes aux fins contours, Égine, menace constante, sujet d'envie, qui irritait leur ambition et attristait leur orgueil. Plus riche, plus puissante, Égine avait des flottes victorieuses avant qu'Athènes eût des flottes. De l'Acropole aussi bien que des hauteurs de Phalère les Athéniens pouvaient distinguer les villes et les bourgs ennemis; les vaisseaux éginètes passaient à quelques stades de la rive attique, chargés de butin, et allaient aborder à la capitale même de l'île, assise auprès de la mer, tandis qu'Athènes était dans l'intérieur des terres.

Chaque jour ce spectacle, renouvelé comme un défi, renouvelait les haines. L'histoire nous apprend comment Athènes parvint à détruire une puissance rivale et à disperser les Éginètes; toutefois elle n'obtint ce triomphe qu'au siècle de Périclès.

Mais si la rivalité des écoles d'art, dans chacune des deux villes, correspondait à l'antagonisme politique, il n'est pas nécessaire de chercher, dès les origines, un parallèle constant et de faire d'Égine l'exact pendant d'Athènes. Les vicissitudes de l'histoire ne se prêtent point à un équilibre si parfait ou si monotone. C'est pourquoi nous ne suivrons point l'exemple de ceux qui veulent trouver à Égine, dans la personne de *Smilis* le sculpteur, un autre Dédale, type fabuleux d'une série anonyme d'artistes primitifs.

Pausanias, il est vrai, s'exprime ainsi : « Smilis fut « contemporain de Dédale, il lui est inférieur en gloire.» Mais le titre de contemporain de Dédale n'a rien qui nous commande la confiance. Dès qu'un artiste d'une époque reculée ne pouvait se rattacher à aucun maître, les Grecs, plutôt que d'avouer leur ignorance, le réunissaient à leur éternel Dédale, de même qu'aujourd'hui ils attribuent invariablement à saint Luc toutes les Vierges peintes au temps de l'empire byzantin : saint Luc est le Dédale des chrétiens d'Orient.

Pausanias est plus digne de foi lorsqu'il ajoute que Smilis a voyagé, comme la plupart des artistes grecs, et qu'il a été à Samos, où il connut les sculpteurs

Théodore et Rhœcus, qui exerçaient leur art de l'an 576 à l'an 536 avant J.-C. Les Samiens étaient d'habiles fondeurs : qui sait si les Éginètes ne durent pas à ces relations leur science de couler le bronze?

Smilis visita également l'Élide, et il fit, pour Olympie, des statues d'or et d'ivoire qui représentaient les *Heures*, assises sur une trône. Or, pour compléter le sujet, le Lacédémonien *Dorycudas* faisait en même temps *Thémis*, mère des Heures. Doryclidas, contemporain de Théodore le Samien, vivait de l'an 550 à l'an 536 avant J.-C. Cette concordance de dates remet Smilis à sa véritable place dans l'histoire.

Il y aurait donc lieu de s'étonner qu'avant Smilis aucun autre nom d'artiste ne soit connu, si l'on ne se souvenait que les malheureux Éginètes ont été dispersés de bonne heure, avant que l'histoire fût créée, et qu'ils n'ont point eu d'annales où consigner leur gloire et leur passé. Égine, cependant, a été renommée de bonne heure pour son industrie. C'est à Égine que le roi Phidon fit frapper les premières monnaies d'argent qu'ait connues la Grèce. Le bronze d'Égine était recherché, non-seulement par le commerce qui exportait des meubles et des ornements de tous genres, mais par les sculpteurs étrangers. Ainsi Myron employait surtout le bronze d'Égine pour ses statues, tandis que Polyclète préférait celui de Délos. Des insulaires, qui ne possèdent que quelques lieues carrées de terre labourable au milieu de beaux et poétiques rochers, sont forcés de tendre vers le dehors, de respirer, de vivre par le commerce. Les Éginètes

étaient en cela semblables aux Anglais, et la nécessité les condamnait à être de bonne heure industrieux.

Après Smilis, les auteurs anciens citent *Callon*, et l'appellent l'*Éginète*, pour le distinguer d'un sculpteur du même nom qui était Éléen. Callon imprima déjà à ses œuvres cette énergie, cette précision, cette dureté, qui les faisaient comparer par Quintilien aux productions des Étrusques, et qui furent de bonne heure les qualités caractéristiques des écoles doriennes. Aussi Callon est-il encouragé, recherché surtout par les Doriens. Nous le voyons travailler dans la capitale dorienne, à Sparte, où il fait une statue de *Proserpine*, destinée au temple d'Apollon Amycléen, et à Corinthe, où il sculpte une *Minerve Sthéniade*.

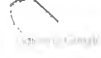
Les Grecs citaient encore *Synnoon*, élève du Sicyonien Aristoclès. Il avait fait pour Olympie la statue d'un jeune Éginète, vainqueur à la course des enfants; la statue tenait d'une main une pomme de pin, de l'autre une grenade. Non loin se trouvaient deux autres statues d'enfants, vainqueurs également aux jeux Olympiques : l'une était l'œuvre de *Ptolichos*, fils de Synnoon, l'autre de *Sérambos*, artiste éginète. Le sculpteur *Anaxagoras* avait plus de renom, car il fut choisi pour exécuter le Jupiter colossal, en bronze, que les peuples grecs consacrèrent à frais communs, pour rappeler le souvenir de la victoire de Platée. Un autre artiste d'Égine est *Simon*, auteur d'un archer (sujet que nous retrouvons traité sur les frontons du temple d'Égine) et d'un cheval.

Du reste, les sculpteurs éginètes ne le cédaient point en habileté aux Doriens d'Argos ou de Sicyone, quand il fallait représenter des animaux, même avec les difficultés d'agencement que suppose, par exemple, le char à quatre chevaux. Lorsque Gélon, tyran de Syracuse, voulut figurer à Olympie sur le quadrige qui avait remporté le prix des courses, il s'adressa à *Glaucias* d'Égine. Glaucias était vanté aussi pour ses statues d'athlètes : il vivait au temps des guerres médiques. On montrait de lui à Olympie Théagène de Thasos et Glaucus de Carysto, ce dernier le plus élégant des athlètes, le plus savant dans l'art de se mouvoir, d'agir, de frapper en cadence selon les règles établies. Car, pour plaire aux Hellènes assemblés, il y avait des règles, une mimique appliquée au développement de la force, un équilibre gracieux du corps, une harmonie de mouvements précise, une élasticité divisée en temps, une sorte de danse des bras rhythmée et accompagnée de musique. Plusieurs statues antiques nous font sentir la beauté et le charme de cette force contenue, assouplie, se déguisant sous la grâce. Ce ne devait point être certainement la statue de *Glaucias*, car nous savons que le caractère de l'école d'Égine était, au contraire, de ne point déguiser la force et l'énergie, mais de les traduire avec une incroyable solidité.

Nous nommerons seulement *Aristonoüs*, *Théoprépès*, *Philotimos*, *Onatas*, le plus célèbre sculpteur d'Égine. Onatas a vécu après les guerres médiques; il est le dernier représentant d'une école qui n'a compté

que peu d'années, parce que l'art a succombé avec le peuple, et qui finit au moment où l'école attique s'épanouit radieuse et commence le Parthénon. Du reste, nous verrons par une courte analyse des statues d'Onatas qu'il appartient bien plutôt au siècle de Pisistrate qu'au siècle de Périclès : la tradition qu'il représente est plus vieille que lui, et, par un esprit de système commun à toute l'école éginétique, il s'est tenu à l'archaïsme, au lieu de suivre les progrès du temps. Les anciens eux-mêmes étaient trompés par le caractère de ses figures : c'est ainsi que Pausanias était conduit à le supposer contemporain de l'Athénien Hégias et d'Agéladas (VIII, 43), bien qu'il leur fût postérieur.

Les habitants de l'Arcadie montraient à Phigalie une statue d'Onatas appelée *Cérès la Noire.* L'idole primitive ayant brûlé, Onatas fut appelé pour la refaire. La déesse était assise sur une pierre, couverte d'un vêtement noir, parce qu'elle portait le deuil de Proserpine perdue; elle avait une tête de cheval et une crinière, pour rappeler que Neptune, métamorphosé en cheval, l'avait surprise et violée; autour de sa tête s'ajustaient un dragon et divers monstres. D'une main elle tenait un dauphin, de l'autre une colombe. Cette symbolique grossière avait dû peu séduire un artiste, et Onatas n'avait consenti qu'à condition d'être largement payé à entreprendre une œuvre aussi barbare, souvenir d'un simulacre brûlé. La copie était nécessairement peu fidèle, et les habitants de Phigalie s'en irritaient : Onatas leur répondit



que Cérès lui était apparue et qu'il l'avait sculptée telle qu'elle s'était montrée.

D'autres Arcadiens, les habitants de Phénée, avaient consacré à Olympie un *Mercure*, exécuté par Onatas; le dieu avait un casque, une chlamyde et une tunique, et il portait un bélier sous son bras. C'est un ancien type du Mercure Criophore, qui s'est transformé avec les siècles, et qu'on a assimilé plus tard au Bon Pasteur des premières peintures chrétiennes.

Onatas fit aussi pour la ville de Pergame un *Apollon* en bronze, de proportion colossale; on admirait l'art avec lequel le colosse était fondu et monté. Cette statue a été célébrée par une épigramme d'Antipater (*Anthol. Palat.*, IX, 238), et le poëte parle d'une statue d'Ilithye qui était à côté du dieu. En effet, sur un médaillon de Marc-Aurèle frappé à Pergame, on voit Apollon tenant l'arc de sa main gauche, un petit cerf sur sa main droite; auprès de lui on distingue une figure de femme.

A leur tour les habitants de Thasos voulurent consacrer à Olympie une statue d'*Hercule* et s'adressèrent à Onatas : le Dieu avait quinze pieds de haut; sa main droite tenait une massue, sa main gauche un arc.

Non-seulement Onatas fit des dieux : ses œuvres les plus considérables furent des compositions vastes, des groupes, des suites de figures destinées à orner les sanctuaires d'Olympie et de Delphes. Hiéron de Syracuse, voulant immortaliser ses victoires, commanda un *quadrige* à Onatas; les quatre chevaux, le char et la statue placée sur le char étaient en bronze;

Hiéron mourut sur ces entrefaites, et son dernier vœu fut accompli par son fils Dinomène. On y joignit, pour rappeler d'autres victoires de Hiéron, deux chevaux de course montés par des enfants, qui étaient placés à droite et à gauche du quadrige ; ils étaient l'œuvre de Calamis. Un voyageur ancien nous a conservé l'inscription gravée sur le piédestal :

« *Jupiter Olympien, Hiéron, vainqueur dans tes* « *augustes jeux, une fois par son quadrige, deux fois* « *par ses chevaux de course, t'offre ce présent :* « *Dinomène de Syracuse le consacre en souvenir de* « *son père.* »

Sur une autre face du piédestal :

« *Onatas, fils de Micon, dont l'île d'Égine est la* « *demeure, a exécuté cette œuvre.* »

A Delphes, on voyait une série de statues, des combattants à pied et à cheval, consacrée par les Tarentins, pour immortaliser leur victoire sur les Peucétiens, barbares qui harcelaient leur territoire. Au milieu des combattants, Onatas avait représenté Opis, roi des Yapiges et allié des Peucétiens, renversé et semblable à un mort : les frontons du temple d'Égine nous enseignent combien cette pose était familière aux artistes éginètes et avec quel bonheur ils en variaient les motifs. Auprès d'Opis se tenaient Taras, qui avait donné son nom à la ville de Tarente, Phalante, chef de la colonie lacédémonienne. D'autres guerriers complétaient le tableau.

L'offrande des Achéens à Olympie était du même genre. Ils avaient voulu qu'Onatas représentât simplement une scène héroïque, tirée d'Homère, la réunion des chefs achéens provoqués par Hector et tirant au sort le droit de se mesurer contre lui. Ils étaient neuf, armés de lances et de boucliers. Nestor, en face d'eux, placé sur une base séparée, tenait le casque où chaque guerrier avait jeté, non pas son nom, mais sa marque distinctive. Au temps de Pausanias, un des neuf guerriers manquait : c'était Ulysse, que Néron avait emporté à Rome. Le seul nom d'Agamemnon était gravé au-dessous de la statue. Quant à Idoménée, on le reconnaissait au coq figuré sur son bouclier.

Comment Onatas avait-il traduit en sculpture les héros d'Homère? Quel était son style, ou plutôt quel était ce style si particulier, si propre à l'école locale, que les Grecs eux-mêmes appelaient le *style éginétique?* C'est ce que nous apprennent les sculptures qui ornent aujourd'hui le musée de Munich et dont la découverte a ému jadis l'Europe savante.

Ce fut au mois de mai 1811 que Cockerell, Stackelberg, Brönsted, de Haller, et d'autres compagnons moins célèbres s'établirent à Égine pour étudier le temple dorique qui y est resté debout : en remuant les pierres entassées devant une des façades, ils aperçurent un fragment de sculpture qui sortait de terre. On appela des ouvriers, on remua le sol, et l'on retrouva les figures qui étaient jadis placées sur les frontons, avant qu'un tremblement de terre ou le zèle des chrétiens les précipitât de leur cadre grandiose.

Ces statues apportées à Rome, achetées par le prince Louis de Bavière pour dix mille sequins, dit-on, restaurées sous la direction de Thorwaldsen, par Joseph Franzoni et Louis Kaufmann, sont aujourd'hui une des richesses de la glyptothèque de Munich.

On a pu reconstituer cinq figures du fronton oriental, dix du fronton occidental. A ces quinze morceaux s'ajoutent deux femmes, les *Heures*, qui se tenaient sur la pointe du fronton, à droite et à gauche de l'acrotère, et deux *griffons*, qui décoraient les deux angles.

Sur chaque façade, le sujet traité par les artistes était un combat homérique; Minerve était au milieu des combattants, plus grande qu'eux, selon les descriptions d'Homère et selon les idées grecques sur la divinité. Les fils et petits-fils d'Éaque, roi d'Égine, étaient les héros du drame; *Télamon*, son fils, aidait Hercule à prendre Troie, pour punir Laomédon; *Ajax* et *Teucer*, ses petits-fils, défendaient contre les Troyens un guerrier mourant, Patrocle sans doute ou Achille, que Minerve protégeait.

Le fronton oriental, qui couronnait la façade et l'entrée principale du temple, avait été décoré par les artistes les plus habiles, car les figures qui le remplissaient sont supérieures à celles de la façade opposée : malheureusement on n'a retrouvé que *cinq* statues. Celle qui est d'abord reconnaissable, c'est *Hercule*, la peau de lion sur la tête et tirant de l'arc. Il n'y a de restaurés que la main et la jambe gauche, la main et l'avant-bras droits. La pose est celle d'un homme

accroupi, la jambe ramenée sous lui avec une élasticité et une vigueur de pression d'une merveilleuse justesse; les chairs, comprimées par le jeu des muscles, semblent rentrer les unes dans les autres. Tandis que cette jambe supporte tout le poids du corps, l'autre, étendue, sert de contre-poids et maintient l'équilibre. Les bras sont d'un beau mouvement, quoique les restaurateurs en aient affaibli la hardiesse par des mains qui auraient dû être exprimées plus rudement. Le sentiment des avant-bras et du bras gauche est une roideur énergique, une force de contraction qui laisse deviner le point d'appui, c'est-à-dire la corde de l'arc sur laquelle se porte la tension des bras. Un harnais de cuir s'ajuste au corps, en laissant passer la tunique, qui est rabattue aux entournures : on remarque même un pli délicat, détail vrai, qui amortit le contact du cuir sous les bras. Dans le dos et sur la hanche gauche, des trous indiquent le point d'attache d'un carquois en bronze et des cordons qui le maintenaient. La cuirasse est épaisse et simple de plan, le cuir ne permettant pas aux formes de s'accuser.

La tête est belle et bien supérieure aux têtes de l'autre fronton. Le casque et la gueule ouverte du lion encadrent noblement le visage; les proportions sont bonnes, le sourire traditionnel à peine marqué, le menton fin, les joues bien modelées, les lèvres saillantes, bordées, sérieuses malgré le sourire; les yeux, il est vrai, sont traités sans intention et restent dénués d'expression. Les épaules et les reins sont larges, puissants, et contribuent, avec la fermeté et l'élasticité

de l'ensemble, à faire sentir l'archer qui épuise son carquois et lance au loin ses traits toujours mortels.

Télamon est la figure la plus importante du fronton après Hercule : il est encore plus beau peut-être, puisqu'il est complétement nu. On remarquera cependant son casque, conforme aux descriptions d'Homère, terminé par une languette de métal qui protége le nez. Le torse, le haut des bras et le haut des jambes sont intacts : le reste a été restauré. Mais on n'en sent pas moins le combattant, solidement campé sur ses jambes, prêt à frapper, ramenant en arrière le bras qui est armé, portant en avant son bouclier. L'aspect est d'une vérité grandiose et héroïque : c'est le guerrier de l'épopée dans la mêlée, type sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, et qui fut répété avec une variété qui ne dépendait que de l'exécution.

Laomédon est blessé, il s'appuie sur le sol et va mordre la poussière. Le torse est retourné par une flexion savante qui accuse le jeu des côtes et des muscles, qui l'accuse avec dureté, car nous sommes loin encore de l'*Ilissus* qui décorera le fronton du Parthénon. Le bras gauche est passé dans l'anse du bouclier; le casque est semblable au casque de Télamon, mais la mentonnière est brisée. La bouche ouverte laisse compter les dents et leurs divisions; la barbe est fine, ondoyante, en forme de coin.

Nous essayerons plus loin de saisir le caractère de ces sculptures : il ne s'agit ici que de les décrire rapidement. On ne sait quel nom donner à la figure qui se baisse pour ramasser un blessé. Elle est penchée en

avant, et semble tomber, tant le mouvement est saisissant. Il est vrai que les deux bras sont modernes, mais leurs attaches et les deltoïdes sont antiques et ont donné les indications nécessaires. Les épaules sont largement nouées, et leur profil, avec tous les contours du dos, sont d'une grande beauté. Une petite calotte de cuir est fixée par une tresse de cheveux derrière la tête, et des boucles frisées s'ajustent autour du front avec tant de régularité, qu'on dirait des cheveux postiches, comme sur les sculptures assyriennes.

Le blessé tombé à la renverse sur son bouclier, à la façon spartiate, a été restauré dans beaucoup de parties : il n'y a guère d'antique que le torse, le haut des jambes et des bras.

On verra dans l'ouvrage intitulé : *Expédition scientifique de Morée*, le dessin de ces statues et divers fragments dont les restaurateurs n'ont point tiré parti, un bras gauche avec son bouclier, un casque avec des traces d'ornements peints, le bras d'un tireur de flèche, une aigrette de casque, etc., etc. Le morceau le plus important est une tête de Minerve, avec des trous pour ajuster des cheveux en métal, et des traces de couleur blanche sur son casque.

Le fronton occidental représente Ajax, le petit-fils d'Éaque, si cher aux Éginètes, sauvant le corps de Patrocle.

Au milieu de la composition, Minerve debout préside au combat des Troyens qui sont à sa gauche, et des Grecs qui sont à sa droite. Placée sous la pointe du fronton, elle est d'une taille plus élevée que les mor-

tels. Quoiqu'elle se présente de face, ses jambes sont de profil, ce qui lui donne une attitude roide et empruntée. Les plis de la draperie sont pauvres et collants, mais d'un beau caractère, à cause de leur simplicité. La grande bande qui pend entre les deux jambes est conforme à la tradition : la Minerve de Dresde nous apprend comment elle était parfois brodée. Les jambes, le cou, les épaules sont d'un homme : on dirait que l'artiste ne s'est pas préoccupé de la différence du sexe. Ce qui fait reconnaître la déesse, c'est le costume, ce sont des cheveux ondés sur le front et moins frisés que ceux des hommes, une certaine intention de grâce dans le galbe lourd et viril du visage, les deux seins plaqués sur une poitrine robuste et s'accusant sous l'épaisse égide. Cette statue est d'un grand caractère, mais c'est la plus imparfaite des deux frontons.

Le casque est percé de petits trous qui ont dû recevoir des ornements de bronze, de même que les oreilles sont percées. L'égide était ornée d'écailles *peintes*, et des fils de fer restés au bord servaient à attacher les serpents. Les courroies des sandales étaient marquées par la peinture; on a remarqué des traces de bleu sur le casque, de rouge au bord des vêtements.

Du côté des Grecs, *Patrocle* tombe blessé, en s'appuyant sur le sol; son casque, rejeté en arrière, laisse échapper son épaisse chevelure aux boucles soigneusement frisées; ses lèvres conservent le sourire que les sculpteurs éginètes donnent à tous leurs héros, même furieux, même mourants.

Ajax s'avance pour couvrir Patrocle de son bouclier : son bras droit levé darde la lance afin d'atteindre le Troyen qui se baisse pour saisir le blessé. Cette figure peut être comparée à celle de Télamon ; c'est la même pose, la même énergie, la même action, mais le mérite de l'interprétation anatomique est bien inférieur. La saillie du thorax fait un arc trop prononcé, les divers plans du ventre et des fausses côtes sont trop durs, trop symétriques, distribués en compartiments trop réguliers. Il n'y a point la largeur, la grande simplicité, les plans tranquilles et majestueux du Télamon. Rien ne peut mieux faire sentir l'infériorité des artistes qui ont exécuté le fronton occidental, c'est-à-dire le fronton qui formait le derrière du temple.

Derrière Ajax est *Teucer*, son frère l'archer, posé comme Hercule, un genou en terre et tirant de l'arc. Sa pose est charmante, trop charmante, car les bras sont modernes et arrondis avec une grâce qui ne peut tromper.

Derrière lui, le second *Ajax*, fils d'Oïlée, se penche en avant, la lance en arrêt ; et sous l'angle du fronton un *Grec* étendu s'arrache une flèche de la poitrine : il va mourir, mais le sourire est toujours sur ses lèvres.

De l'autre côté de Minerve sont les Troyens : *Hector*, court de proportions, couvert de son bouclier ; *Pâris*, à genoux, bandant son arc et coiffé du bonnet phrygien. Sur son justaucorps épais, collant, on a observé des restes de peintures, des raies rouges figurant des écailles. *Enée* venait ensuite, penché en avant, sous

la pente du fronton, le bras levé par un mouvement vif et presque féroce, comme s'il allait clouer son ennemi à terre. Enfin un *Troyen*, blessé par une flèche de Teucer, se soulève sur le bras droit et porte la main gauche à sa cuisse traversée.

La décoration de chaque façade était complétée par les statues des *Heures* ou des *Saisons*, placées à droite de l'acrotère, et par des griffons. Les mains des Heures sont restaurées; l'artiste moderne, s'inspirant de monuments du même genre, leur a fait tenir une fleur de grenadier. Les griffons, la patte levée, avec des ailes de style archaïque, sont d'un caractère admirable et saisissant.

Après la description sommaire du sujet des frontons, il importe d'analyser les caractères et le mérite de ces sculptures.

On remarque d'abord que leur type est identique, que non-seulement elles sont semblables par leur principe et par leur exécution, mais qu'il n'y a entre elles aucune différence de nature, de proportions, de formes : c'est le même homme qui frappe, qui meurt, qui brandit sa lance, qui s'agenouille, qui tire de l'arc. A peine si les sexes sont distincts, à plus forte raison les individus. Le type domine tout : les attitudes, le costume font la variété.

La tête est insignifiante, sans expression; les yeux sont plats et bordés, les sourcils sans profondeur, les lèvres étroites, bridées, souriantes, la barbe en coin, avec une arête, faisant une masse, les pommettes saillantes, le menton pointu s'il n'y a point de barbe,

les cheveux bouclés autour du front, avec une symétrie que le combat et la mort même ne troublent pas.

Les épaules sont très-larges, rondes sur le tournant, nourries et pleines d'un robuste ressort; les deltoïdes sont proéminents et renflés, le dos très-simple, l'omoplate indiquée par un léger mouvement.

La poitrine est bombée, comme si le souffle la tendait constamment; les muscles pectoraux forment une seule masse, un seul plan avec les clavicules. La saillie du thorax est un signe athlétique, un modèle de force, modèle rare dans la nature, mais qui saisit toujours l'artiste quand il se présente : or, il se présentait souvent dans les jeux publics et les palestres de la Grèce.

Le ventre est plat, très-fin; vu de profil, il n'a pas d'épaisseur avec les vertèbres lombaires. Les divisions entre le ventre et le thorax sont régulières, géométriques, à plans simples, ce qui fut toujours le grand principe des écoles grecques. Au siècle suivant, la souplesse et la délicatesse du ventre sont poussées bien plus loin dans la statue du Thésée au Parthénon, par exemple.

Les hanches sont fines; comme les cuisses sont très-fortes, il en résulte que la statue est plus large des cuisses que du bassin. Les hanches fines sont une condition de légèreté, d'équilibre; elles annoncent le coureur, le lutteur adroit et plein de ressources. En vertu du même principe, les fesses sont saillantes, pointues, petites; c'est bien là ce qu'Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, promet au jeune homme sage,

comme trait distinctif de tempérance et comme fruit d'une gymnastique salutaire. L'épaisseur de cette partie du corps est grande, du devant au derrière; les cuisses, d'abord massées vers leurs attaches, deviennent plus minces et diminuent rapidement vers le genou, de sorte que la jambe paraît aller finir en pointe au talon. L'intérieur des cuisses est tenu simple, comme le parti général de la figure : ce sont de grands plans qui tournent par de larges méplats et des pans carrés : rien n'est plus propre à produire l'impression de la vigueur et de la précision dans les formes et dans les contours.

Le genou est osseux, bien nettoyé, comme toutes les articulations, mais nettoyé sans maigreur. Le tibia forme une arête saillante et bombée au milieu, marque des natures fortes, car l'arc donne plus d'appui et d'élasticité que la ligne droite. La saillie de l'os produit la rentrée des muscles entre le tendon d'Achille et les jumeaux, d'où résulte un nouveau développement musculaire à la base du corps.

Quant aux mains et aux pieds, ils sont traités avec cette naïveté un peu maladroite, qui caractérise toutes les écoles primitives.

Si, après avoir analysé les détails de chaque figure, on se recule pour considérer l'ensemble, l'ensemble est extrêmement satisfaisant, l'aspect est vrai. Voilà une nature athlétique et héroïque, c'est-à-dire la réunion de la force et de la légèreté, de la solidité et de la souplesse, de tout ce qui est nécessaire pour la lutte et pour le combat! Voilà un corps bien fait,

endurci, propre à supporter toutes les fatigues, agréable à voir dans le stade, maître de ses mouvements, contenant sa vigueur, en cachant toujours plus qu'il n'en déploie! Voilà une nature homérique, simple, grandiose, sans fausse élégance, mais avec cette grâce antique que donne la force sûre d'elle-même. Les formes sont vraies, la silhouette est irréprochable, le type est beau, vraiment sculptural : autour de ce type ont tourné les œuvres plus anciennes que les frontons d'Égine aussi bien que les chefs-d'œuvre des siècles postérieurs. Les Éginètes ont pris le modèle humain par un côté moins idéal, plus trivial, telle est la principale différence : ils ont copié l'homme nu au bord de la mer ou sur le sable du gymnase, se croyant à l'abri du regard, s'exerçant sans prétention et sans contrainte, sans se douter qu'il est observé et qu'il peut être admiré; ils ont aussi simplifié l'enveloppe des formes, les tissus de l'épiderme, et supposé le corps plus simple, plus tendu, plus grossier, comme s'il était revêtu d'un maillot transparent. Les muscles et les contours se voient encore, mais on supprime les veines, la souplesse de la peau, les complications délicates, les jeux et le chatoiement de la chair, la couleur, cette couleur que le ciseau de Phidias saura si bien faire jaillir. L'école d'Égine procède de l'abstraction bien plus que de l'idéal : elle simplifie plus qu'elle n'imagine et ne crée.

Était-ce aveuglement? Non, certes, c'était système; car les sculpteurs d'Égine étaient très-forts en anatomie; ils se sont servis du modèle, ils ont jeté çà et

là quelques veines, sur les bras par exemple, pour obtenir de la variété. Mais ce qu'ils cherchent, c'est l'ensemble et non le détail, c'est l'aspect simple, l'unité d'impression; ils préfèrent la silhouette et la beauté des contours au travail intérieur ou à la ciselure de l'épiderme. Simplifier est le plus sûr principe de l'art, la condition du progrès, peut-être de la perfection : mais ce n'est plus le principe idéal de l'école attique. Il n'y a rien d'idéal dans les sculptures d'Égine; quelles que soient ses simplifications, on n'y voit rien d'idéal, rien de supérieur à la nature, aucune beauté composée par l'imagination avec les éléments dispersés des beautés partielles. Tout est vrai, matériellement vrai; l'athlète a été saisi au vif : aujourd'hui encore, on peut rencontrer des types analogues chez les races fortes et belles, tandis qu'on ne rencontrera jamais de corps qui ressemble au *Thésée* de Phidias ou à la *Minerve assise* d'Endœus, qui sont des créations idéales. On peut dire que les Éginètes *généralisent,* ils n'idéalisent pas; ils concentrent sur un type unique et général les qualités des natures fortes et alertes, rapides à la course, lestes dans les exercices du gymnase, vigoureuses dans les combats; mais ils constituent une école *réaliste*, éprise surtout de la vérité, et représentant par excellence l'esprit dorien et la tradition des écoles doriennes.

J'irai plus loin : pour montrer combien j'apprécie les qualités solides, précises et pour ainsi dire géométriques des Éginètes, j'avoucrai qu'elles font paraître plus molles, plus incertaines, les grandes et



idéales figures du Parthénon. Quoique dorien d'éducation, Phidias est ionien de naissance et de génie; il a besoin d'idéal, de fantaisie, de couleur. Égine possède le mouvement précis, exact, mathématique, la construction au compas, les lois de l'équilibre, l'harmonie des parties nécessaire à la statique du corps; Athènes cherche la vie dans la forme, la surface, l'enveloppe extérieure du çorps. Si une faute de construction doit produire un effet heureux et créer une beauté de contour, les sculpteurs athéniens ne la craignent pas, ils la cherchent : ainsi les jambes de l'Ilissus sont trop courtes pour le torse, ainsi les flancs de Thésée sont trop creux et la souplesse rayonnante de l'épiderme est bien loin de cette tenue roide, militaire des Éginètes, où l'étude des muscles et des contours l'emporte sur toutes les autres considérations.

On ne peut dire, toutefois, que les proportions soient déjà parfaites dans cette école. La tête est un peu forte pour le corps, les épaules sont trop larges pour le torse, le torse est court par rapport aux jambes, et les cuisses à leur tour ne sont pas en harmonie avec la longueur totale du corps : les figures assises, par un entraînement facile à expliquer, sont plus longues qu'il ne convient. Cependant, si les Éginètes aiment les formes trapues et ramassées, parce qu'elles expriment la force, ils ont déjà le souci des proportions, ils cherchent ce principe qui sera le principal mérite des sculptures doriennes. Plus tard Polyclète a son type, son modèle idéal des proportions, son *canon*, comme il l'appelait lui-même; Lysippe a le sien égale-

ment, tandis que les sculpteurs d'Athènes n'ont jamais consenti à s'enfermer dans une loi écrite qui ressemblait à un moule. Avec les proportions, les Éginètes veulent le mouvement, la vérité matérielle, la vie réelle, prise sur le vif, dans la rue, dans le gymnase, sur l'arène. Les mouvements sont roides mais mesurés, anguleux mais précis, comme s'ils étaient cadencés par le commandement du maître de gymnastique et par les sons de la flûte. L'audace se mêle à la naïveté, et cette naïveté provient de l'absence de détails : quand les détails ne donnent pas aux mouvements toute leur finesse, les plans sont carrés, la figure tout d'une pièce, la pose elle-même paraît un peu plus pesante et comme clouée à terre. Mais, en même temps, quelle violence de mouvement et quelle sûreté ! quelle manière hardie de surprendre la vie ! Ces guerriers qui s'avancent pour frapper et semblent déjà clouer à terre leurs ennemis, ces blessés qui vont tomber, qui tombent et ne sont pas étendus encore, comme ils sont bien suspendus dans leur chute !

Aussi faut-il reconnaître à Égine la science du nu, une science positive, qui procède de l'anatomie, qui a serré de près le modèle, l'a simplifié, s'est attachée à l'ensemble en négligeant le détail, a cherché un type général sans se préoccuper des caractères particuliers, principe solide, réaliste, infaillible, qui conduit l'art à sa perfection. Au contraire, l'art attique aime la convention, travaille d'inspiration, crée dans le domaine idéal, s'inspire des idées religieuses, d'un besoin insatiable de grâce, de variété, de richesse, et annonce,

dès ses débuts, ce souffle divin qui nous donnera Phidias, puis Praxitèle. Si l'on compare les figures drapées d'Égine, la Minerve et les Heures, à celles d'Athènes, quelle différence, quelle grossièreté maladroite, quelle roideur en face de quelle élégance! quelle pauvreté d'ajustement en face de quelle abondance! Mettons en présence une belle Ionienne aux vêtements asiatiques et un athlète couvert encore de la sueur de la palestre, et nous aurons l'emblème des deux écoles à l'époque archaïque.

Quelle est l'époque exacte à laquelle les frontons d'Égine doivent être rapportés! Sont-ils antérieurs, sont-ils postérieurs aux guerres médiques? Il est difficile de se prononcer, parce que nous savons que les Éginètes se sont attachés étroitement à la tradition, et qu'ils ont maintenu un certain style, même quand les progrès du reste de la Grèce faisaient paraître ce style suranné. Tout ce qu'on peut dire, quand les éléments de la certitude échappent, c'est qu'à tous les points de vue les figures du temple d'Égine sont plus anciennes que les métopes du Parthénon et la frise du Théséion, et l'on sent près d'un demi-siècle de distance, si l'œil seul juge entre ces diverses séries de sculptures.

Un autre problème non moins difficile à résoudre est celui-ci : « Qu'est-ce que le *style éginétique?* » Assurément on voit nettement quel est le style des statues du temple d'Égine. Mais leur style est celui des écoles doriennes; leur type est celui de la Grèce entière; on le trouve avant les Éginètes, autour d'eux,

après eux; ils l'ont perfectionné pour leur compte, ils ne l'ont point créé. S'ils ont tenu un instant la tête des écoles doriennes, Argos a régné à son tour avec Polyclète, Sicyone avec Lysippe. Les sculpteurs d'Égine ont-ils donc représenté plus vivement l'étude du nu et les tendances réalistes? Ou bien ont-ils été reconnus pour chefs parce qu'ils étaient en face d'Athènes, et que, dans ce petit coin du monde grec, à quatre lieues de distance, le principe dorien et le principe ionien se sont trouvés en présence, rehaussés encore par l'hostilité politique des deux peuples? C'est vers cette dernière solution que je penche, et c'est pour cela sans doute qu'on disait le *style éginétique*, quand on aurait pu dire le *style dorien*. Les Doriens s'absorbent dans Égine, qu'ils choisissent pour champion pour l'opposer à Athènes, de même qu'Athènes absorbe et représente elle-même les Ioniens. Il faut ajouter que les Éginètes se sont attachés plus longtemps à leur vieux style; qu'une petite île, justement fière de sa civilisation, a gardé avec plus de ténacité l'esprit local, inséparable du patriotisme; que ce peuple a été dispersé au moment où l'ère de la perfection s'ouvrait pour l'art, qu'il n'a produit que pendant la période archaïque : de sorte que plus tard les Grecs, ne trouvant d'eux que des œuvres d'ancien style, mais nombreuses, belles, recherchées, les ont regardés comme les principaux représentants du style de l'ancien temps.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE.

L'ARCHITECTURE.

DEUXIÈME PARTIE.

LA SCULPTURE.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Paris. — Imp. P.-A. Bourdier, Capiomont fils et Cᵉ, rue des Poitevins, 6.

88



